pARTisan

АЛЬМАНАХ СУЧАСНАЕ БЕЛАРУСКАЕ КУЛЬТУРЫ

Заснаваны ў 2002 годзе

АЎТСАЙД

2013

№

Менск І.П.Логвінаў 2013

АЛЬМАНАХ СУЧАСНАЕ БЕЛАРУСКАЕ КУЛЬТУРЫ

pARTisan

Заснавальнік Артур Клінаў

Галоўны рэдактар: Артур Клінаў
Адказны рэдактар: Лія Кісялёва
Рэдактар нумару: Таццяна Арцімовіч
Пераклад на ангельскую мову: Сьвятлана Соўсь

Дызайн і вёрстка:
Мак Разанаў @ Mack & Feddenka Ryazanov's Fake Vintage Studio
Фатаграфіі © Андрэй Дурэйка, Андрэй Лянкевіч, Аляксандар Камароў,
Уладзімер Парфянок, Таццяна Фёдарава

Адрас:
вул. Чарвякова 18-63
220068 Менск, Беларусь
e-mail: **arturklinau@gmail.com**

На вокладцы: лічбава апрацаваны (by Mack Ryazanov) фрагмэнт фотаздымку Таццяны Арцімовіч
«**The Crack to Outside**», 2012

АЎТСАЙД

2013
№1

АПЫТАНКА АПЫТАНКА АПЫТАНКА

Альгерд Бахарэвіч,
літаратар, жыве ў Гамбургу

Калі я прыяжджаю ў Менск, уначы люблю бываць на чыгуначным вакзале. Наведваю таксама кнігарню «ЛогвінаЎ» з ваколіцамі, вуліцу Карла-Марла з букіністычным аддзелам кнігарні «Веды», раён вуліцы Першамайскай і тое архітэктурна выкшталцонае месца, якое калісьці называлася пасёлкам Трактарабудаўнікоў.

Уладзімер Парфянок, «Сыстэмны піпл» / З сэрыі «Persona non grata»
Uładzimir Parfianok, «The Hipster From So-called "System"» / From the series «Persona non grata»

2012 №24

Ю. Парфенов ' 1989/93

Андрэй Дурэйка

(Фрагмэнт артыкулу з кнігі-каталёгу: РАДИУС НУЛЯ. ОНТОЛОГИЯ АРТ-НУЛЕВЫХ.
МИНСК 2000–2010 / под ред. О. Жгировской, О. Шпараги, Р. Вашкевича. — Минск: И. П. Логвинов, 2013 (Серия «Новая Европа»). — С. 116–135)

Зразумець, якім чынам за мяжой апынуліся дзясяткі беларускіх мастакоў — а ў цэлым сотні й тысячы дзеячоў культуры, — немагчыма бязь сьціслай характарыстыкі прычынаў, якія ляжаць у 1990-х і нават у 1980-х.

Так званае пакаленьне перабудовы — гэта былі людзі ня толькі крытычна настроеныя да савецкай сыстэмы, яе лжывага патасу й поўнай эканамічнай неплацежаздольнасьці, але і акрылёныя перамогамі, якія адкрылі нябачаныя да гэтага люкі свабодаў, асабліва ў сфэры мастацтва. Сьледам за падзеньнем бэрлінскай сьцяны, распадам Савецкага Саюзу й абвяшчэньнем незалежнасьці Рэспублікі ў ейнай парлямэнцкай форме паняцьце межаў набыло зусім іншы выгляд, калі не сказаць — перастала існаваць наогул. Адкрываліся недзяржаўныя навучальныя ўстановы, незалежныя галерэі, творчыя аб'яднаньні, фонды, зьяўляліся прыватныя калекцыі, праводзіліся замежныя выставы й фэсты.

Але клясычная зьмена рэвалюцыйных настрояў на рэакцыйныя не прымусіла сябе чакаць, і «авангард грамадзтва» — культура ў асобах афіцыйных прадстаўнікоў акадэміі апынулася зноў па-прароцку наперадзе, зь венікам — сваім улюбёным творчым інструмэнтам навядзеньня парадку. Рэпрэсіўныя мэтады ў мастацкіх установах ужываліся, трэба заўважыць, задоўга да зьяўленьня на нашай тэрыторыі такога інстытуту, як «прэзыдэнт». Чаго варты эпізод са звальненьнем выкладчыка Беларускага тэатральна-мастацкага інстытуту Алега Хадыкі[1], распрацаваная якім сыстэма ў свой час паспрыяла зьяўленьню шэрагу маладых выкладчыкаў: Алы Блізьнюк, Андрэя Задорына, Наталі Залознай, Алены Кітаевай, Алега Мурашкі, Андрэя Радзівонава, Галіны Раманавых, Ігара Цішына, — якія сталі практыкаваць сучасныя мэтады. Менавіта «акадэмікам» мы абавязаныя такімі слаўнымі азначэньнямі па-мадэрнісцку настроеных студэнтаў, як «чужыя» й «зомбі», якія да 1990 году ня толькі апанавалі Глебаўскую вучэльню й Парнат (Мастацкую школу імя І. Ахрэмчыка ў Менску), але і былі прадстаўленыя «жыдоўскім мастацтвам»[2] на ўсіх курсах вышэйшай установы. У 1991–93-м з Акадэміі й вучэльні былі выключаныя дзясяткі студэнтаў, гэта не былі асобныя выпадкі — гэта была клясычная зачыстка.

Адсутнасьць мажлівасьці вучыцца на радзіме падштурхнула многіх да пошукаў магчымасьцяў за мяжой. Міжвольная акалічнасьць супадала з жаданьнем атрымліваць больш шырокую мастацкую адукацыю й актуальную інфармацыю: мець доступ да клясычных і сучасных першакрыніцаў у музэях і галерэях, засвойваць новыя тэхналёгіі, інтэгравацца ў міжнародныя мастацкія працэсы й арт-бізнэс.

Іншая стратэгія — без прафэсійнага сэртыфікату — даўно існавала ў традыцыі андэрграўнду й нонканфармізму, які ў гэты час выйшаў на паверхню выстаўнай, галерэйнай і калекцыянэрскай актыўнасьці, што толькі зараджалася й такім чынам станавілася фінансава незалежнаю ад дзяржкармушкі. Да таго ж сацыяльнае поле яшчэ шмат у чым заставалася дзяржаўна немаркіраваным, што дазваляла актыўна дзейнічаць у сфэрах пэрформансу й акцыянізму.

Да сярэдзіны 1990-х, сьледам за дэмагогіяй нэасюррэалістаў пра эстэтычную рэстаўрацыю «кансэрватыўнага акадэмізму», пакінуўшы дзесьці збоку «нацыянальнае адраджэньне», падыйшоў і палітычны ампір. Новыя афіцыйныя структуры пачалі разьвівацца па «вэртыкалі», і да 2000-га галерэі, альтэрнатыўныя пляцоўкі й фонды зьніклі з далягляду (Галерэя актуальнага мастацтва «Шостая лінія» была закрытая ў 1998-м, у 2000-м у апошні раз адбыўся Віцебскі фэстываль «In-formation», Фонд Сораса зачыніўся ў 1997-м). Гэта паслужыла сыгналам для чарговай хвалі перадысьлякацыі.

Немагчыма падзяліць сацыяльна-палітычныя й эстэтычныя прычыны беларускай мастацкай эміграцыі, іх скрыжаваньне, падаецца, праходзіць па тэрыторыі традыцыі й гісторыі. Традыцыйная мэнтальнасьць «тутэйшых» не паддаецца стратэгіі водападзелу культураў «вялікага брата» й у культурна-гістарычнай памяці застаецца праэўрапейскай. Ізаляванае альбо монанацыянальнае грамадзтва — гістарычна беспэрспэктыўная рэч. Аднавэктарнае сяброўства ёсьць абмежаванасьцю. Вастрыня адчуваньня разрыву часу праходзіла па заходняй мяжы, і гэта ня што іншае, як спадчына каляніялізму. Пакінуць гэтае адчуваньне без інстытуцыянальных рэформаў не ўяўлялася магчымым. Там, дзе дзяржава была няздольная пераадолець гэтую прорву, чалавеку нічога не заставалася, як пераступіць у будучыню, даверыцца свайму чуцьцю з разьлікам на посьпех індывідуальнай стратэгіі інтэграцыі ў сусьветны працэс. Пераадоленьне забаронаў і межаў ёсьць ня што іншае, як футурызм.

Без валоданьня мовай сучаснасьці няма будучыні. Я ня веру ў прагрэсіўную настальгію. Я ня веру ў сьвет без свабоднага выказваньня ідэяў. Без ідэяў няма формаў — толькі пераймальне й сымуляцыя. Для ідэі мастацтва Эўропа — радзіма. Быць мастаком — быць эўрапейцам. Таму на закрытых тэрыторыях гэтая прафэсія завочна асуджаная на эміграцыю й прыгавораная да «італійскай» айчыны. Астатняе — фальклёр.

Мне здаецца, што большасьць мастакоў майго пакаленьня, якія пакінулі краіну, падпісаліся б пад гэтымі словамі. Я выдатна памятаю абвостранае адчуваньне высьлізгваньня часу й беспэрспэктыўнасьці мясцовай барацьбы. У новым тысячагодзьдзі ніхто не хацеў быць Д'Артаньянам праз дваццаць гадоў.

Досьвед эміграцыі мастакоў старэйшага пакаленьня, такіх як **Барыс Забораў, Валеры Мартынчык, Уладзімер Лапо, Леанід Восеньскі, Аляксандар Родзін альбо «тэрарыст-згоншчык» Генадзь Хацкевіч**, творчасьць якіх ня ўпісвалася ў афіцыйную савецкую дактрыну мастацтва, выбаўляў ад страхаў. Натхняў таксама досьвед сярэдняга пакаленьня, станаўленьне якога прыйшлося на часы перабудовы: **Андрэя Задорына, Наталі Залознай, Рамана Заслонава, Ігара Кашкурэвіча, Алены Кітаевай, Ігара Цішына**. Да гэтага часу тое былі даволі вядомыя постаці ў Менску, якім удалося пабудаваць прафэсійныя стасункі з замежнымі галерэямі. Іхны пераезд шмат у чым дыктаваўся лёгікай рынкавых дачыненьняў і тымі творчымі пэрспэктывамі, што адкрываліся перад імі.

Усе без выключэньня разумелі тады неабходнасьць пераадоленьня разрыву паміж мастацтвам авангарду пачатку XX стагодзьдзя, якое разумелася як базіс сучаснай інтэрнацыянальнай культуры, і постсавецкімі практыкамі. Для самых маладых найкарацейшым шляхам інтэграцыі было навучаньне за мяжой.

Не палянуюся пералічыць вядомыя мне імёны беларускіх мастакоў: **Вадзім Аладаў, Алег Баравік, Наталя Бершын, Аліна Блюміс, Эдуард Бохан, Ірына Брыжыс, Максім Вакульчык, Ягор Галуза, Жана Грак, Аляксей Губараў, Аксана Гурыновіч, Алена Давідовіч, Андрэй Дурэйка, Сяргей Ермаловіч, Сьвятлана Зябкіна, Аляксандар Камароў, Аляксей Кашкароў, Аляксандар Кныш, Сяргей Кунаеў, Андрэй Логінаў, Зоя Луцэвіч, Вітальд Ляўчэня, Марк Максімовіч, Вольга Маслоўская, Дзьмітры Махамет, Віка Мітрычэнка, Марына Напрушкіна, Дзяніс Раманюк, Ганна Сакалова, Алег Скварцоў, Дзяніс Скварцоў, Алена Сулкоўская, Антон Сьлюнчанка, Раман Трацьсюк, Максім Тымінько, Сяргей Церасюк, Алег Чорны, Ганна Школьнікава, Глеб Шутаў, Алег Юшко**.

Сьпіс далёка ня поўны, але нават у такім выглядзе ён паказвае ўнікальнасьць гэтага пэрыяду, што кардынальна розьніўся ад сытуацыі 1980-х. Прычым геаграфія дысьлякацыі наогул не паддаецца поўнай клясыфікацыі з прычыны дынамічнага функцыянаваньня ў сусьветным арт-працэсе праз школы, асьпірантуры, рэзыдэнцыі й выставы. І, што самае цікавае, не вядзе да фактычнай эміграцыі

(магчымасьць жыць на дзьве краіны альбо вяртаньне пасьля вучобы), што й дазваляе казаць пра пашыранае прадстаўленьне сучаснага беларускага мастацтва й ягоную інтэграцыю ў сусьветны кантэкст. Менавіта гэтыя мастакі шмат у чым прэзэнтавалі нацыянальнае актуальнае мастацтва за мяжой.

У гэты ж час краіну пакідалі маладыя куратары й мастацтвазнаўцы: **Нэлі Бекус-Ганчарова, Алена Бойка, Вольга Капёнкіна, Ева Някляева, Лена Прэнц, Іна Рэўт, Крысьціна Сташкевіч**. А ўжо зусім апатэозам сталася эміграцыя ў 2006 годзе Эўрапейскага гуманітарнага ўнівэрсытэту (у Менску зачынены ў 2004-м). Парадаксальным чынам беларуская інтэлектуальная эліта зноў здабыла ў рэальнай геаграфічнай прасторы гістарычную культурную сталіцу ў Вільні. Што сымбалічна інстытуалізавала паралельную культуру за мяжой і зрынула актуальнае мастацтва менскай арт-сцэны «нулявых» у пэўнае запусьценьне.

***

Пералічыць усе мерапрыемствы, у якіх удзельнічалі нашыя мастакі, у дадзеным фармаце не ўяўляецца магчымым, тым больш што мне не хацелася б падзяляць творцаў на тых, якія жывуць ці не жывуць у Менску. Удзел у міжнародных праектах ёсьць неабходнаю сфэраю дзейнасьці прафэсіянала. І тут супрацоўніцтва й узаемны ўплыў сьведчаць пра натуральнасьць працэсу. Немагчыма не сказаць пра ўплыў «Ціхага партызанскага руху» Ігара Цішына на выдавецкі праект «pARTisan» Артура Клінава. Дэміталягізуючы традыцыйную прапаганду нацыянальнай партызанскай тэмы, назва сталася амаль сынонімам мастацкіх паводзінаў гэтага пэрыяду.

Немагчыма не згадаць пра партнэрства **Максіма Тымінько й Аляксея Церахава** й іхнае супрацоўніцтва з гуртом «Ляпіс Трубяцкі», што ў рэшце рэшт спарадзіла такі прадукт, як кліп «Капітал», які стаўся сапраўдным поп-гітом. А ў апошнім відэапраекце «Пяць лірычных песень пра фізыку» Максім Тымінько задзейнічаў больш за 50 менскіх мастакоў і мастацтвазнаўцаў.

Посьпех фотарэалістычнага жывапісу **Барыса Заборава** не пераставаў узьдзейнічаць увесь гэты час, спарадзіўшы цэлы рух пасьлядоўнікаў, адзін зь якіх — **Андрэй Задорын** — сёньня сам ёсьць прыкладам для пераймальня ўжо маладой генэрацыі.

Немагчыма не заўважыць узаемнага ўплыву ў працах **Зоі Літвінавай, Зоі Луцэвіч, Тацяны Радзівілка й Наталі Залознай**. Зразумела, я не спрабую звузіць дыялёг, адхіліўшы аўтарытэты больш уплывовых першакрыніц, але толькі падкрэсьліваю бязьмежнасьць узаемадачыненьняў у розных напрамках. Напрыклад, уплыў **Тамары Сакаловай на Жану Грак** і ейны, у сваю чаргу, дыялёг зь **Сяргеем Кірушчанкам**, ролю якога ў наладжваньні мастоў паміж мастакамі «тут» і «там» у апошнія гады цяжка пераацаніць. Супрацоўніцтва **Алега Юшко й Кірыла Лубянца** на ніве візуалізацыі абсурдысцкае літаратуры, **Андрэя Логінава й Валерыя Савульчыка** ў іранічных фотаінсцэніроўках. Ці апасродкаваны ўплыў у татальных інсталяцыях **«Terrortorial» Аляксандра Камарова й «Art Terrorism» Сяргея Шабохіна**. Альбо ўплыў каменнай скульптуры **Віталя Чарнабрысава** на сёньняшнюю творчасьць **Ігара Кашкурэвіча**. Гэтыя працэсы ў розных ступенях выявіліся на менскіх выставах «Good-By» (Галерэя «Падземка», 2009, куратар Андрэй Дурэйка), «Карціна алеем» (Галерэя сучаснага мастацтва «Ў», 2010, куратар Аляксей Лунёў) і Міжнародным фэстывалі экспэрымэнтальнага мастацтва «Дах» (куратар Алесь Родзін).

Тым ня менш на беларускім полі сучасных тэндэнцыяў застаецца яшчэ маса прабелаў, запоўніць якія збольшага атрымоўваецца з дапамогай «замежных агентаў», маштабнасьць і выразнасьць праектаў якіх несупастаўляльная зь менскімі.

Так, **Максім Тымінько**, які застаецца самым даўнім прадстаўніком відэамастацтва Беларусі, да гэтага часу ня быў прадстаўлены шырокай публіцы на радзіме. Ягоныя відэаінсталяцыі ня толькі сьведчаць пра высокі тэхнічны ўзровень, але цікавыя сваімі тэарэтычнымі распрацоўкамі й канструктыўнымі прынцыпамі арганізацыі, часта схаванымі за іміджамі візуальнага матэрыялу.

Асаблівай увагі заслугоўвае сумесны праект **Маі Іліч, Максіма Тымінько й Глеба Шутава**, што быў рэалізаваны ў дзьвюх мэдыяопэрах «Арфэй і Эўрыдыка» ў 2002 годзе й «Захоплены Арфэй» у 2006-м. Глеб Шутаў выступае ў іх як кампазытар, і я не магу назваць нікога ў Беларусі, хто б так пасьлядоўна разьвіваў музычна-візуальную лінію саўнд-мастацтва.

Калі казаць пра калектыўныя праекты, што ёсьць вельмі тыповай зьяваю для беларускага замежжа, варта згадаць працы «Revision» і «Your Favorites». Клюбна-пэрфармансіўная дзейнасьць **Максіма Вакульчыка, Жаны Грак, Андрэя Дурэйкі, Андрэя Логінава, Максіма Тымінько** ўвасабляецца ў маштабныя карціны, выкананыя мэтадам фотамантажу, дзе сутыкаюцца клясыцысцкія формы й мадэрнісцкія падыходы.

Аляксей Кашкароў віртуозна працуе з найважнейшаю менскаю тэмай гэтага часу — сымуляцыяй. Зьвяртаючыся да вытокаў характару «пацёмкінскай вёскі», мастак трансфармуе гістарычныя цытаты ў «нэабарочныя» выдатна выкананыя інсталяцыі й аб'екты.

«Нэабарочныя» рысы ў вялікай ступені ўласьцівыя й постмадэрнісцкай рэканструкцыі працаў **Вікі Мітрычэнка**, якая ў сваіх шматфігурных керамічных інсталяцыях пераадольвае дэкаратыўна-ўтылітарны характар гэтай тэхналёгіі.

Можна цалкам супрацьпаставіць вышэйназваным тэндэнцыям пазыцыю **Ганны Сакаловай**, якая дайшла да радыкальнага мінімуму ў сваіх архітэктанічных відэаінсталяцыях абстрактнага арнамэнталізму.

Мне здаецца абсалютна нетыповым, а адпаведна — арыгінальным, падыход **Лены Давідовіч** да тэмы рэлігійнага мастацтва, гэтак папулярнай у нас сёньня. Збольшага ён грунтуецца на традыцыях графіці панк-культуры й сьпірычуэлс і агаляе сувязі экспрэсіянісцкага мастацтва з пратэстанцкай рэлігійнасьцю.

Марына Напрушкіна на сёньняшні дзень зьяўляецца найбольш яркім прадстаўніком палітычнага мастацтва й актывізму. І ў кантэксьце «зачышчанага» менскага ляндшафту ейнае «Бюро антыпрапаганды» яшчэ доўга будзе адкрытае для наведваньня.

Мабыць, ніводны беларускі мастак гэтак пасьлядоўна не прытрымліваецца прынцыпу навуковасьці ў мастацтве, як **Эвэліна Домніч**, сталым партнэрам і суаўтарам якой зьяўляецца **Дзьмітры Гельфанд**. Іхная футурыстычна ўзьнёслая па духу творчасьць даўно ўяўляе сабою экстрэмальную тэрыторыю фізыка-аптычных дасьледаваньняў мікра- й макрасьвету.

***

Такім чынам, сёньня ўжо немагчыма ігнараваць факт таго, што альтэрнатыўная культура адбылася й насуперак усім складанасьцям здолела выжыць і сфармаваць незалежную пазыцыю, галоўныя дасягненьні якой будуць бачныя ўжо ў гэтым дзесяцігодзьдзі. На фоне прадчуваньня будучых перамогаў я зноў чую галасы, якія імкнуцца да падзелу на «сваіх» і «чужых», прадыктаванага старадаўнім страхам — прайграць у барацьбе за кармушку. Але ёсьць яшчэ большы страх — не патрапіць у будучыню. На тэрыторыі мастацтва досыць месца для барацьбы формаў і ідэяў, а не геаграфічных контураў.

[1] Алег Хадыка выкладаў архітэктуру й асновы кампазыцыі ў Беларускім дзяржаўным тэатральна-мастацкім інстытуце (з 1991 — Беларуская Акадэмія Мастацтваў) і быў вымушаны звольніцца пад ціскам пэдагагічнага калектыву й па даносах студэнтаў. Арганізаваў нефармальнае аб'яднаньне «Бастылія».

[2] «Габрэйскім мастацтвам» выкладчыкі БАМ называлі абстрактнае мастацтва.

SPACE________BY (in brief) [1]

Andrej Durejka

In order to understand how dozens of artists came to live abroad (and if we include cultural workers as well, then the numbers would be in the hundreds and thousands) we have to make a brief overview for the reasons of this process, which brings us back to the time of 1990s and even 1980s.

The so-called generation of perestroika, are the people who not only had a critical attitude towards the Soviet System, its false pathos and complete economical inadequacy, but also the ones inspired by the victory over this system, victory opening a prospective of freedom, never seen before, especially in the sphere of art. After the demolition of the Berlin Wall, the collapse of the Soviet Union and the independence of our country in the form of a parliamentary republic, the concept of borders changed, and namely: some of them just vanished (for, example, visa-free entry of Belrusians to Poland, Czech Republic, Bulgaria and other countries). A new methodology of art institutionalization began to emerge: non-state educational institutions, independent galleries, creative unions, private funds, private collections, international exhibitions and festivals.

However, as the revolutionary mood was replaced by reactionary sentiments, the avant-garde of society, which were represented by officials from the academy, again came forward with the broom – their favorite tool to put things in order. In some of the art institutions, it ought to be noted, repressive methods were applied long before such institutions as the presidency appeared on the stage. Take for example the episode when Chadyka [2] was fired from the academy. Under his tutelage an educational system was fostered which brought up a number of young teachers – Ala Blizniuk, Andrej Zadoryn, Natalla Zaloznaja, Alena Kitajeva, Aleh Muraśka, Andrej Radzionau, Halina Ramanava, Ihar Ciśyn, who encouraged an open mindedness and practiced contemporary teaching methods. The "academicians" are the ones, who invented such notorious definitions of modernist students as "alien" and "zombie", who populated the Minsk Art Professional School and the Boarding School of Art, and were presented as "Jewish art" in all the faculties of the higher educational establishment. In 1991-1993 dozens of students were excluded from the Academy of Art and the Art School, and these were not exceptional exclusions but rather, a classical case of repression.

Missing the opportunity to get artistic education at home [3] many of them emigrated abroad. These involuntary circumstances coincided with their desire to receive a more extensive artistic education and compensate for the lack of up-to-date information. Access to classical and contemporary artwork in museums and galleries, along with an acquisition of contemporary art methodologies and technologies, helped them integrate into the international art community and market.

Another strategy – working without any professional certificate – has been practiced for a long time within the sphere of underground and nonconformist artists, which at that time came to the surface of the emerging exhibition, gallery and collection activity, and had become financially independent of governmental funding. Moreover, the social field in many respects remained untouched by the state, which allowed high activity in the spheres of performance and action-ism.

Up to the mid 1990s, the political ampere came to the forefront, following the demagogy of neo-surrealists, and their the necessity of aesthetic restoration for the sake of "conservative academism", and the "national renaissance" was swept aside. New official structures started development "along the vertical", and already in 2000 galleries, alternative exhibitions and funds practically vanished. (Gallery of contemporary art Śostaja Linia (A Sixth Line) was closed, as many others in 1998, Viciebsk festival In-formation was held last time in 2000, Soros Foundation closed in 1997). This gave start to another wave of relocation.

It is difficult to separate the socio-political from aesthetic reasons for emigration of Belarusian artists. This break, it seems to me, is in line with the welding seam of history and tradition. The traditional mentality of the "tutejśyja" ("Local yokels") is not influenced by Big Brother's strategy, who makes segregation of different cultures, in the cultural and historical memory it remains as pro-European. An isolated or single-nation-minded society is historically is futureless. A one-vector friendship is nothing else but narrow-mindedness. An acute feeling of the time gap crept along the Western border, and this was nothing else, but the heritage of colonialism, which could not be eliminated without certain institutional reforms. In places, where the state was incapable of overcoming this abyss, the people had no choice but to make a step towards the future, relying on their intuition, hoping that their individual strategy of integration into global society would be the lucky one. Overcoming restrictions and borders is nothing else but futurism.

To journey into the future is impossible without mastering the language of the present. I do not believe in progressive nostalgia. I do not believe in a world without free expression of ideas. There is no form without ideas, only simulation and imitation. Europe is the motherland of ideas in art. To be an artist is to be an European. In "closed" countries the art profession is doomed to emigration and sentenced to Italic exile. Everything else is just folklore.

It seems to me, that the majority of artists, who left Belarus for good, would sign under this statement. I remember clearly the acute feeling of time slipping away and the hopelessness of the local struggle. In the new Millemium nobody wants to be, D'Artagnan, Twenty Years After.

Some examples of émigré Belarusian artists from the older generation: Barys Zaborau, Valery Martynćyk, Uładzimir Lapo, Leanid Vosienski, Alaksandar Rodzin, also, skyjacker Henadz Chackievič [4], their creative activity did not fit the official Soviet doctrine of art, but instead served to vanquish fears. To that, one can also add the medium generation, shaped during the perestroika period: Andrej Zadoryn, Natalla Załoznaja, Raman Zasłonau, Ihar Kaśkurevič, Alena Kitajeva, Ihar Cišyn. In the 1990s, these individuals were well-known characters of the Minsk art scene, and had already established professional relations with many foreign galleries. Their migration in many respects was conditioned by the logic of market relations and an opening of creative prospects.

All of them, without exception, understood at that time the necessity of overcoming the gap between the art of avant-garde of the early XX century, which was apprehended as the basis of the modern global international culture and post-soviet practices. For the youngest of them the shortest way to integration into the global art community was undoubtedly studying abroad.

I think it is a good idea to list here the names of the Belarusian artists (which I know) and the institutions where they studied after their emigration from Belarus: Vadzim Aładau, Natalla Berśyn, Alina Blumis, Aleh Baravik, Eduard Bochan, Iryna Bryzis, Maksim Vakulćyk, Jahor Hałuza, Žana Hrak, Alaksiej Hubarau, Aksana Hurynovič, Lena Davidovič, Andrej Durejka, Siarhiej Jarmałovič, Sviatłana Ziabkina, Alaksandar Kamarou, Alaksiej Kaćkarou, Alaksandar Knyś, Siarhiej Kunaeu, Vitald Laućenia, Andrej Łohinau, Zoja Łucevič, Mark Maksimovič, Volha Maslouskaya, Dzmitry Machamiet, Vika Mitryćenka, Maryna Napruśkina, Dzianis Ramaniuk, Anton Slunćanka, Dzianis Skvarcou, Alaksiej Skvarcou, Lena Sułkouskaja, Hana Sakałova, Raman Tratsuk, Siarhiej Cerasiuk, Maksim Tyminko, Aleh Ćorny, Alaksiej Chackievič, Hana Školnikava, Hleb Šutau, Aleh Juśko.

And this list is not even nearly complete (let's leave something to the encyclopedists) but it gives a general picture of the uniqueness of this period, which is very different from the 1980s or even nowadays. The disposition of Belarusian artists

[1] The original title is **"pro____bel",** which in Russian means a blank character or a gap, but also can be extended as "about Belarusian art" (pro standing for 'about' and bel standing for 'Belarusian Art'). The underscore between pro and bel symbolizes both the latter – blank space and the former - Belarusian Art.

[2] Aleh Chadyka tought architecture and fundamentals of composition in the State Theatre and Art Universtiy of the Republic of Belrus (since 1991 – the Academy of Arts of the Republic of Belarus); he was forced to leave his position under the pressure of other teachers and because of students informing against him. He organized an independent union called "Bastille".

[3] The Academy of Art was the only art higher educational establishment in Belarus.

cannot be classified in detail from a geographical point of view because of the dynamic variability of the global art community, and because of the great number of schools, postgraduate programs, residences and exhibitions involved. And what is most important, and which doesn't lead to an actual emigration, is that people continue to live in two countries or go back to Belarus after graduation, which allows us to speak of an extended concept of contemporary Belarusian art and its integration into the global art environment. These artists are precisely the individuals who represent contemporary Belarusian art abroad.

Since the 1990s and within the period of the 00s the following young curators and art experts left Belarus permanently: Nelli Biekus-Hanćarova, Alena Divus, Volha Kapionkina, Eva Niaklajeva, Lena Prenc, Ina Reut, Kryscina Staśkiević. The apotheosis of the Belarusian cultural emigration was the entire departure of the European Humanities University [5]. Paradoxically Belarusian brainpower gained their cultural capital again in a real geographical space, which symbolically institutionalized the parallel culture outside Belarus and plunged actual art of the Minsk art-scene into certain desolation.

***

The format of this text doesn't allow listing all of the events, in which artists participated, and moreover I wouldn't like to draw a line between those who live in Minsk and those who left the country. Participation in international projects is a necessary part of professional activity. Cooperation and mutual influence observed here are the evidence of this process, which is natural for art. We cannot but mention the influence of Light Partisan Movement project by Ihar Ciśyn, developed by the Artur Klinau's pARTisan editorial project. Demystifying the traditional propaganda of the national partisan theme, the title of this project became, we can say, a synonym of artistic behavior observed during this period.

We ought to also recall the partnership of Maksim Tyminko and Alaksiej Cerachau (art group "Bolek & Lolek", organized in 1997), their cooperation with "Lapis Trubiacki" music group, which in the end gave birth to the production of the video clip, Capital (won the prize at the international festival VilMus-2007), which is a real pop-hit and needs no introduction. In his last video-project, 5 lyrical songs about physics (2010), displayed partially in the "Zero Radius" exhibition, Maksim Tyminko involved more than fifty Minsk artists and art experts.

The success of the "icon" of photorealistic painting, Barys Zaborau, continues to influence the Belarusian art environment, and has given rise to a whole movement of successors, the most prominent of which is Andrej Zadoryn, who also made the border crossing, following the same logic, and now he himself can be a role model.

One cannot pass over the mutual influence of the works of Zoja Licvinava, Zoja Łucević, Taciana Radziviłka and Natalla Załoznaja. Or the influence of Tamara Sakałova on the works by Źana Hrak and the dialog of the latter with Siarhiej Kiruśćanka, the role of whom as a builder of bridges between "locals" and "Europeans" is difficult to overestimate. Take also the influence of Vital Ćarnabrysau's stone sculpture on the recent work of Ihar Kaśkurević and collaboration of Aleh Juśko with Kiryl Lubianiec in the field of absurdist, literary visualization, or of Andrej Łohinau and Valery Savulćyk and their series of ironic photo staging, or the indirect influence of Territorial total installations by Alaksandar Kamarou on Siarhiej Śabochin's Art Terrorism. And so on and so forth. These processes have been somehow reflected in such Minsk exhibitions as Good-By in Berlin in 2008 and in Minsk in 2009, Oil Painting in Minsk in 2010 and Dach (A Roof) [6], which managed to host and unite an immense number of participants.

However, there are a great number of blank spaces in the current Belarusian art field of contemporary trends that can be filled partially with the help of "foreign agents" – their immensity and expression of their projects is incomparable with those of Minsk exhibitions participants.

Maksim Tyminko, while remaining one of the oldest representatives of video art in Belarus, still hasn't received broad public representation at home. His video installation show not only a high technical proficiency, but are also interesting because of their theoretical developments and constructive principles of organization, which are often concealed behind the complex images. Special attention has to be given to the joint project of Maja Ilić, Maksim Tyminko and Hleb Šutau, implemented in two media operas: : Orfeo ed Euridice (2002) and Beguiling Orfeus (2006). Hleb Šutau participated in these projects as composer, and I cannot name anyone in Belarus, who is able to develop both the musical and visual line of sound art so consistently.

Speaking further about collective projects, which are rather typical for Belarusian artists living abroad (Echo Viruses: Andrej Lohinau and Hleb Šutau; Bergamot: Volha Mallouskaja and Raman Traciuk; Bolek & Lolek: Maksim Tyminko and Alaksej Cerachau; Alina and Djeff Blumis; Evielina Domnić and Dzmitry Helfand) we have to mention also such projects as Revision and Your Favorites. The club and performance activities of Andrej Durejka, Źana Hrak, Andrej Łohinau, Maksim Tyminko and Maksim Vakulćyk, took shape through large pictures made by photomontage, forging classical forms and modernists' methods.

Alaksiej Kaćkarou with virtuosity works out the most important theme of this time – simulation. Addressing the origin of the Potemkin Village phenomenon, he transforms historical citations into neo-baroque, superbly made installations and objects. Neo-baroque features are to a large extent also characteristic of the postmodern reconstructions of Vika Mitryćenka, who in her multi-figure ceramic installations overcomes the decorative-utilitarian character of the medium. The above-listed trends are opposed by the position of Hana Sakałova, who in her architectonic video installations reached a radical minimum of abstract ornamentalism.

To me the approach of Lena Davidović regarding the topic of religious art, which is so popular nowadays, appears to be absolutely untypical, and correspondingly, original. It is based on the traditions of graffiti, punk-culture, spirituals and exposes the connections of expressionistic art with protestant religiosity.

Maryna Napruśkina is the brightest representative of political art and activism of nowadays. It seems that against the background of the "mopped up" Minsk landscape her Bureau of Propaganda will remain open for visitors for a rather long time.

We may safely say that none of the Belarusian artists have kept so much to the principle of scientific methodology in art as Evelina Domntich with her permanent partner and co-author Dmitry Gelfand. Their creative activity has for a long time represented the extreme territory of optical-physics and have researched both the micro- and macro world, all the while carrying a lofty and futuristic spirit.

***

Today one cannot ignore the fact that an alternative culture has formed, and managed to live through all the difficulties and dire straits and stand from an independent position. I look forward to the coming victories and to again hear the voices, which try to split "ins" and "outs", filled with the fear of defeat, fighting for the places closest to the feeding trough. However, there is an even greater fear – which is not to be included in the future. The territory of art is to challenge forms and ideas, it is not meant for geographical contours.

[4] In 1987 Hienadz Chackievič made an attemp of skyjacking a plane from Rostov to Paris with a piece of soap. However the unlucky terrorist was placed not into prison but into mental hospital Navinki. He was discharged from hospital after one year and emigrated to Paris.

[5] European Humanitites University (EHU) was founded in Minsk in 1992 as a non-state educational establishment. 2004 had to stop its activity on the territory of Belarus, Since 2005 EHU has realized its Bachelor and Master programs for Belarusian students in Vilnius. 2006 Lithuanian government granted to EHU the status of Lithuanian University.

[6] Dach – Internatinal festival of experimental art, held sicne 2001 by turns in premises of Kunsthaus Tacheles in Berlin and in Minsk. Founders: Ales Taranovič and Ihar Jarmakou. Organizers: Alaksandar Rodzin and Zmicier Jurkievič (www.dach-n.by).

АПЫТАНКА

Віка Мітрычэнка,
мастачка, жыве ў Бэрліне

У мяне няма ніводнага месца ў Менску, куды мне абавязкова хацелася б патрапіць. Хіба што наведаць студыю Сяргея Кірушчанкі, ну й, вядома, родны дом.

Эвэліна Домніч і Дзьмітры Гельфанд, «Гукалевітацыя», пэрформанс, інсталяцыя / Адкрыцьцё Трансмэдыяле ў Бэрліне, 2009
Evelina Domnić & Zmicier Hielfand, «Sonolevitation», performance, instalation / Opennight of Transmediale in Berlin, 2009

2013
№24

Тацяна Арцімовіч / «На Захадзе ад Усходу»: сучасная Беларусь на скрыжаваньні эўрапейскіх шляхоў

Тэма Эўропы застаецца актуальнай ня толькі для постсавецкай прасторы, дзе ўжо другое дзесяцігодзьдзе жыхары былой сацыялістычнай імпэрыі спрабуюць вызначыцца са сваёй эўрапейскай ідэнтычнасьцю. Але, як паказвае штодзённая стужка навінаў, сама Эўропа — геаграфічная, палітычная, культурная — працягвае бурліць самою сабой.

Што ёсьць Эўропа сёньня? Дзе яна пачынаецца, і дзе ёсьць мяжа, за якую яна ніколі не пяройдзе? Чым жыве грамадзтва розных эўрапейскіх краінаў? Чым адрозьніваюцца іхныя кантэксты — сацыяльныя, палітычныя, эканамічныя? Шмат пытаньняў паўстае штогод, і чым больш вядзецца спрэчак і дыскусіяў, тым менш становіцца ўвогуле зразумелым патэнцыял гэтай ідэі.

Так, напрыклад, калі казаць пра эканамічна-палітычны дыскурс, не пасьпела сьціхнуць грэцкае пытаньне, як прыйшла бяда з Кіпру, і, падаецца, на гэтым ня скончыцца: *у эпоху крызы вялікіх ідэяў* «эўрапейскае» як адна са спробаў пабудаваць ідэальнае справядлівае й роўнае грамадзтва першым павінна было даць слабіну. У соцыюме, зразумела, бо культурная супольнасьць дэманструе ўсё ж большую стабільнасьць, і калі крыза ідэнтыфікацыі там і адбываецца, то — мэнтальна-экзыстэнцыйнага характару, што становіцца прычынаю для чарговага мастацкага дасьледаваньня.

Памысьліць Эўропу

Летась у Ляйпцыгу выставай-пралёгам «Сцэнары Эўропы» стартаваў падтрыманы Інстытутам імя Гётэ амбітны **трансрэгіянальны арт-праект «*Europe (to the power of) n*»** (*«Эўропа, якая множыцца»*), задуманы й рэалізаваны нямецкай **куратаркай Барбарай Штайнэр**. Яна сабрала каманду куратараў з Бэльгіі, Турцыі, Англіі, Польшчы, Беларусі, Сэрбіі, Швэцыі, Гішпаніі й Кітаю — краінаў, якія падпадаюць пад вызначэньне «Эўропа» па тым ці іншым крытэры (палітычна, геаграфічна, эканамічна, паводле ўваходжаньня ў спартовыя асацыяцыі). Гэтыя куратары, у сваю чаргу, сабралі мастакоў са сваіх краінаў, каб усім разам паспрабаваць альтэрнатыўнымі шляхамі *памысьліць Эўропу* (спасылка на аднайменную кнігу філёзафа Эдгара Марэна). Бо, падаецца, менавіта арт-супольнасьць, вольная ад рознага кшталту ідэалягічных догмаў, здольна выйсьці за межы прадказальных схемаў, прапанаваўшы нечаканыя варыянты адказаў нават на самыя складаныя пытаньні.

Зразумела, неангажаванасьць мастакоў дадзенага праекту ўмоўная, таму што стартавая тэза — *«Эўропа плюральная, неаднародная й супярэчлівая»* — ужо ёсьць пэўнаю сыстэмай каардынатаў. Тым ня менш нават гэтую сыстэму мастакі, калі б мелі патрэбу, маглі парушыць, выступіўшы з антытэзай. Але тое, што ў выніку атрымалася, хутчэй, пацьвердзіла гэтую думку: нягледзячы на кропкі перасячэньня з прычыны татальнай глябалізацыі, лякальныя (рэгіянальныя) асаблівасьці застаюцца актуальнымі, і таму — будучы падобнымі, мы — розныя.

Выстава «Сцэнары Эўропы» сталася пэўным выпрабаваньнем магчымасьцяў куратарскай групы й патэнцыялу ўсяго праекту. Абраным мастакам было прапанавана сканструяваць сваё ўласнае бачаньне магчымага шляху ці нейкай праблемнай зоны сучаснай ці будучай Эўропы. Мастакі самі абіралі тэмы, факусаваліся на агульных праблемах ці закраналі пытаньні толькі сваёй краіны ў эўрапейскім кантэксьце — усяго атрымалася 30 «сцэнароў».

Напрыклад, **Янэк Сіман** зрабіў фільм **«Польская місія ў Аўравіль»** пра тое, як ён з групай польскіх мастакоў пару гадоў таму быў запрошаны ў гэты індыйскі горад, каб зрабіць contemporary art-праект у мясцовай галерэі. На працягу 54 хвілінаў перад гледачамі ня толькі разгортвалася гісторыя нараджэньня мастацкага праекту, але маляўніча апісвалася самое месца — *дзіўны казачны Аўравіль,* куды ад спажывецкага раю заходняга сьвету ўцякло шмат эўрапейцаў з мэтаю пабудаваць тут ідэальнае грамадзтва.

Але польскія мастакі аказваюцца тут чужынцамі. Яны спрабуюць вачыма жыхароў Аўравілю зірнуць на свой канцэптуальны арт і разумеюць усю недарэчнасьць трагічнага, апакаліпсічнага погляду на сучаснасьць: якая можа быць драма пад песьню блакітнае празрыстае вады ў апаленым сонцам экалягічна чыстым кветніку простых зразумелых рэчаў? Такім чынам, тое, чым бурліць сучаснае эўрапейскае грамадзтва, у Аўравілі страчвае сваю вастрыню, Эўропы тут няма. Апакаліптычная філязофія польскіх мастакоў выглядае на фоне гэтага «раю» інфантыльнай. І, магчыма, стан «контры», у якім яны *камфортна* адчуваюць сябе там, ёсьць не таму, што ў сьвеце штосьці ня так, але яны самі маюць патрэбу ў гэтым канфлікце.

Толькі такі фінал быў бы занадта просты. Адметнасьцю працы Янэка ёсьць сталая іронія ня толькі зь сябе й сьвету сучаснага мастацтва, пад ударам аказваецца сама ідэя Аўравілю. Адна з карэнных жыхарак гораду знаёміцца з мастакамі й напрыканцы фільму, пасьля таго як выстава ўсё ж адкрылася, просіць забраць яе з сабою ў Эўропу, бо тут яна задыхаецца. Гармонія й «простыя рэчы» аказваюцца для яе беспаветранай прасторай. Як і для мастакоў, якім лёсам наканавана займаць крайнюю пазыцыю ў дачыненьні да любой дамінаўнай у гэтым сьвеце зьявы.

Шэсьць разьдзелаў пра *эўрапейскую* Беларусь

«Сцэнары Эўропы» задалі тон далейшаму разьвіцьцю праекту — спэцыяльным выставам, што ладзіліся ўжо ўнутры краінаў абраных куратараў. І якраз гэтыя часткі ўтойвалі ў сабе галоўную інтрыгу: было зразумела, што мастацкі твор ня толькі можа дакладна спрацаваць у кантэксьце пэўнага месца, але — нарадзіцца й займець пэўны сэнс менавіта ў канкрэтнай прасторы.

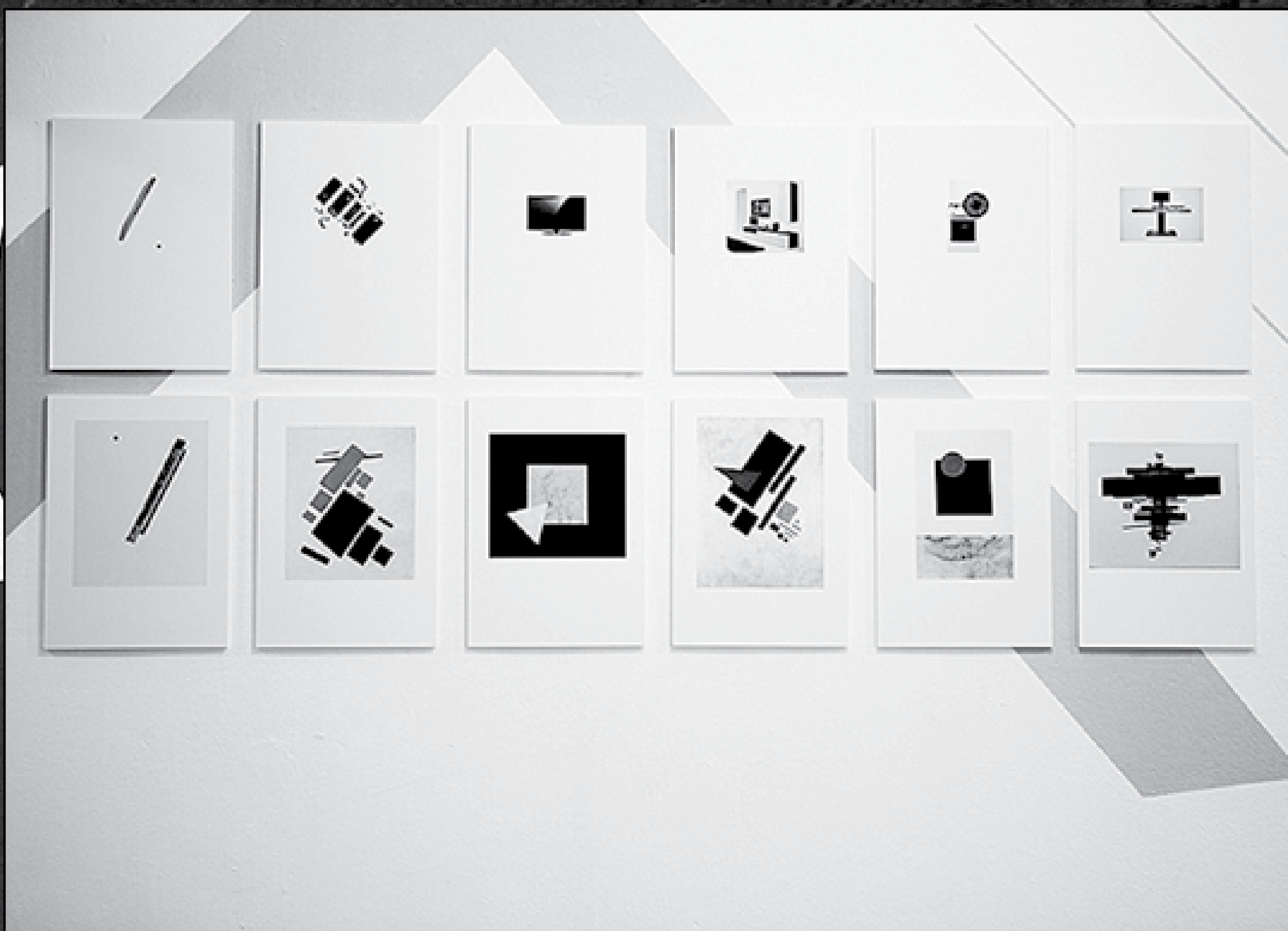
Так у выніку й адбылося ў беларускай частцы праекту **«На Захадзе ад Усходу» (куратарка Лена Прэнц, верасень 2012 году, Галерэя сучаснага мастацтва «Ў»)**. Выстава пачыналася ўжо на вуліцы: на плоце каля ўваходу ў галерэю **Юра Шуст** (Беларусь / Літва) вялікімі літарамі напісаў: **«ЛЁНДАН»**, — слова, якое на той момант, пасьля алімпійскіх гульняў у Англіі, куды не пусьцілі Лукашэнку, на нейкі час стала забароненым для публічнага ўжываньня ў менскай прасторы. Тыя, хто бачыў, як Юра працаваў, адразу атрымоўвалі своеасаблівы катарсіс ад таго, што на іх вачох праяўляецца забароненае слова. Як у дзяцінстве, калі сам-насам прамаўляў словы-табу, адчуваючы неабходнасьць пашырыць межы ўласнай унутранай свабоды: спачатку шчокі пачыналі гарэць чырваньню, агортваў страх быць засьпетым за недазволеным заняткам, потым наступала эйфарыя й нарэшце — вольны выдых.

З аднаго боку, асаблівую канцэптуальнасьць праца Шуста атрымоўвала менавіта тут, у цэнтры Менску ў верасьні 2012-га. Зь іншага, у размове ён адзначаў, што гэтае слова можа спрацаваць ня толькі ў Беларусі. Іншыя сэнсы праца набыла б, напрыклад, у тым жа Лёндане. Асабліва зараз, калі сталіца Англіі сапраўды займае дамінантныя пазыцыі ўва ўсім сьвеце — палітыцы, эканоміцы, мастацтве, нават модзе. Шматвымернасьць працы выявілася ўжо ў Менску, калі яе бачылі мінакі, якія ня ведалі гісторыю зь неафіцыйнай забаронай і зьдзіўлена пыталі: «Чаму Лёндан, а не Нясьвіж?» І сапраўды — чаму? Адразу выбудоўваўся ланцуг разважаньняў — ад дамінаваньня «чужынскага» тут, да — а на каго раўняемся?

Праца Юры Шуста стала своеасаблівым пралёгам, тым *Захадам*, ад якога гледачу прапанавалася рухацца далей. (А магло стацца й наадварот, калі б працу, напрыклад, давялося зьнішчыць.) Пабудаваная па коле, экспазыцыя складалася зь пяці разьдзелаў: «Эканоміка», «Ідэнтычнасьць», «Мова», «Культура», «Адукацыя» й «Супольнасьць». Кожны разьдзел прадстаўляла асобная праца як беларускіх, так і замежных аўтараў.

Разьдзел «Эканоміка»

Дакумэнтацыю свайго праекту — **«Зьмяняючы пункт гледжаньня» — паказаў швэдзкі дуэт «Goldin&Seneby»**. Некалькі гадоў таму яны зрабілі невялікае дасьледаваньне стану фэрмэрскай гаспадаркі ў Швэцыі, якая ў зьвязку зь перавытворчасьцю зараз знаходзіцца ў замарожаным стане. Сфармаваная нават цэлая камісія, якая езьдзіць па гаспадарках і кантралюе, каб фэрмэры захоўвалі палі ў некранутым стане. Сабраўшы фотаздымкі з архіву розных адміністрацыйных службаў, «Goldin&Seneby» суправадзілі іх замоўленай у прафэсійнага спічрайтэра прамовай і зрабілі art-book (на выставе здымкі былі асобна экспанаваныя на сьценах, а сам каталёг ляжаў побач). Такім чынам, творцамі праекту сталі бюракраты, і, цытуючы палітыкаў: *«Мы даем два даляры ў дзень на кожную карову ў Эўропе, у той час як мільярд людзей у сьвеце выжываюць на палову гэтай сумы»*, — мастакі прызнаюцца, што гэтыя словы, гэтак жа дасканалыя, як санаты Моцарта, для іх ёсьць мастацтвам.



Сяргей Шабохін, «Мы суровыя спажыўцы культурных рэвалюцыяў», 2012
Siarhiej Šabochin, «We are Stern Consumers of Cultural Revolutions», 2012

«На Захадзе ад Усходу», выгляд экспазыцыі
Exposition of **«From East to West»** project

Іронія й шчырасьць дазваляюць мастакам раскрыць абсурднасьць сытуацыі. Тое, што эўрапейскім палітыкам і электарату падаецца нормай, пад лінзаю мастакоў выяўляе рысы анамальнасьці: **фэрмэрам плацяць за тое, каб яны нічога не выраблялі**. У дадатак велізарныя грошы выдаткоўваюцца на камісіі, якія кантралююць, каб фэрмэры нічога не выраблялі. Цікава — і пра гэта гаворыцца ў прамове, — што грант фэрмэру й грант мастаку на тое, каб той таксама *нічога* не выробляў, аднолькавыя. «Тата, ты стаў мастаком», — гаворыць герой прамовы свайму бацьку, ад якога даведваецца пра ўмовы сучаснага фэрмэрскага гаспадараньня.

Тэма Беларусі ў гэтай працы прысутнічае толькі ўскосна — тутэйшы глядач можа задацца пытаньнем: «А што ў нас?» І тут узьнікае іншая анамалія: у адрозьненьне ад Швэцыі, беларуская дзяржава якраз укладае вялікія сродкі ў разьвіцьцё сельскай гаспадаркі, але падаецца, чым болей яна марнуе тых грошай, тым меней айчынных прадуктаў трапляе ў крамы. І гэта таксама «мастацтва» бюракратаў, *гэтак жа дакладнае ў выкананьні, як мазкі пэндзьлю Манэ.*

Разьдзел «Эканоміка» прадстаўляла таксама праца **Марыны Напрушкінай (Беларусь / Нямеччына) «Багацьце для ўсіх»**. Гэта ўжо іншы эканамічны бок грамадзкага жыцьця, шчыльна зьвязаны ў тым ліку й з палітычным полем. Назва працы перагукаецца з аднайменнай прамовай нямецкага палітыка Грэгара Гізі падчас адной зь перадвыбарчых кампаніяў у Нямеччыне. Ідэя эканамічнай стабільнасьці й дабрабыту, адна з цэнтральных для сучаснай Эўропы, пасьля гісторыі з Грэцыяй, відавочна, пачала хутка страчваць свае пазыцыі. Іншымі сэнсамі поўняцца патасныя прамовы палітыкаў, вэрбальная формула якіх ніколі не зьмяняецца, у адрозьненьне ад рэальнай сытуацыі. Марына Напрушкіна сабрала фрагмэнты прамоваў палітыкаў — Ангелы Мэркель, Оскара Ляфантэна й Гіда Вэстэрвэле — і папрасіла беларусаў рознага ўзросту й сацыяльнага статусу зачытаць іх на камэру. Патас, зь якім героі гэта робяць, іх спроба паказаць палітыкаў, сур'ёзнасьць, зь якой яны прамаўляюць словы «стабільнасьць», «дабрабыт», «сацыяльная абароненасьць», седзячы ў сваіх напаўубогіх кватэрах, выкрываюць тую прорву, што аказваецца паміж дэкляратыўнымі абяцанкамі бюракратаў і рэчаіснасьцю. Але кантраст паміж героем кадру й ягоным асяродзьдзем, а таксама тое, што прамовы належаць нямецкім палітыкам, нараджаюць мясцовае гучаньне гэтага відэа: беларусы не атаясамліваюць сваю ўласную сытуацыю з тым, пра што чытаюць. Палітыкі абяцаюць фантомы *там*, гэта *там* крызыс і лухта, беспрацоўе й нізкі ўзровень жыцьця, а ў нас усё — *па-чэснаму.*

Праца Марыны Напрушкінай праяўляе сьвядомае ці падсьвядомае адмежаваньне беларусаў ад глябальнай сытуацыі. Калі эўрапейцы розных краінаў, зразумела, у рознай ступені, але адчулі сваё дачыненьне, напрыклад, да грэцкай праблемы, сваю адказнасьць, у тым ліку й асабістую, беларусы ня бачаць сувязяў паміж сабой *тут* з тым, што адбываецца недзе *там*. Эўрапейцы аказваюцца чужынцамі, чые праблемы нас ня тычацца й ні ў якім разе ня маюць з намі нічога агульнага.

Разьдзел «Ідэнтычнасьць»

Тэма ідэнтычнасьці зьяўляецца болевай кропкай ня толькі для краінаў зь незакончаным працэсам нацыябудаўніцтва ці былых калёніяў, але нават для такіх моцных сваімі традыцыямі й гісторыяй краінаў, як, напрыклад, Нямеччына, дзе зараз актыўна абмяркоўваецца праблема эмігрантаў (пытаньне, актуальнае для большасьці разьвітых эўрапейскіх краінаў), якія шчыльна засяляюць нямецкія гарады, выціскаючы карэнных немцаў. Гэта, дарэчы, сталася тэмаю кнігі Ціла Сарацына «Нямеччына самаліквідуецца», у якой аўтар канстатаваў той факт, што наяўнасьць у Нямеччыне вялікай ісламскай дыяспары перашкаджае разьвіцьцю дзяржавы. Яшчэ адна нявырашаная тэма — ня толькі, зразумела, для Нямеччыны — Другая сусьветная вайна, рэфлексія над якой на хвалі выяўленьня новых фактаў і як вынік спрэчак і дыскусіяў, падаецца, толькі распачынаецца. Актыўна абмяркоўваецца тэма *расколатай памяці Эўропы*, і ўсё больш гісторыкаў, дасьледчыкаў прапануюць нарэшце паставіць знак роўнасьці паміж ГУЛАГам і Асьвенцімам.

Менавіта гэтая «расколатасьць», а дакладней, яе надуманасьць сталася цэнтральнай тэмаю працы беларускага **фатографа-мастака Андрэя Лянкевіча.** У адрозьненьне ад гісторыкаў, яму не патрэбныя дакладныя факты й жорсткая аргумэнтацыя. Абапіраючыся выключна на свой уласны досьвед (у суправаджальным тэксьце Лянкевіч піша пра тое, што сям'я ягонага дзеда страціла ўсё, калі ягонага бацьку, які быў сьвятаром, зьнішчылі як «ворага народу», а вось падчас Другой сусьветнай вайны не загінуў ніхто зь сям'і), мастак распрацоўвае сэрыю, якую ў праекце прадставіла праца **«Падвоеныя героі»**. На фатаздымку мы бачым двух абсалютна падобных мужчынаў, якія розьняцца толькі варожымі адна да адной формамі Другой сусьветнай вайны, у якія яны апранутыя. Менавіта «гарнітуры» — савецкі й фашысцкі — і становяцца ў дадзеным выпадку іхнай «ідэнтычнасьцю», па якой іх клясыфікуюць як дабро й зло.

Ці можна зараз быць такім упэўненым? Ці не прыйшоў час зірнуць праўдзе ў вочы й перагледзець гісторыю, дзе акрамя бясспрэчнага зла — Асьвенціма, меней артыкуляванага, але прызнанага ГУЛАГу быў яшчэ, як мінімум, неадназначны партызанскі рух, які дагэтуль застаецца міталягізаваным у Беларусі? «Падвоеныя героі» патрапляюць ня толькі ў агульнаэўрапейскі кантэкст, але закранаюць патаемную, нават табуяваную зону менавіта беларускай гісторыі.

Разьдзел «Мова»

Гэты разьдзел прадстаўляў фільм **Аляксандра Камарова (Беларусь / Галяндыя) «Паліпадуаценьне».** Ня ўдзельнічаючы непасрэдна ў вострых спрэчках наконт беларускай мовы, што вядуцца ў Беларусі, а толькі ведаючы, што мова тут часам не яднае людзей, але разьядноўвае (згадайма, напрыклад, агрэсіўны падзел на беларускамоўную беларускую культуру й расейскамоўную), аўтар вырашыў паглядзець на мову якраз як на фэномэн, які згуртоўвае. І дакладна гэта спрацоўвае менавіта ў эмігранцкім асяродку. Мастак сабраў групу беларусаў, што ўжо пэўны час жывуць у Галяндыі, і пайшоў зь імі ў амстэрдамскі батанічны сад, дзе яны на чале з экскурсаводам зьдзейсьнілі падарожжа ў сьвет рэдкіх расьлінаў з унікальнымі лацінскімі назвамі. Вельмі рызыкоўна было праводзіць паралель паміж мёртвай лацінскай мовай і беларускай. Але ў выніку гэтая «правакацыя» спрацоўвае. Канстатуючы дэкляратыўнае існаваньне беларускай мовы ў эміграцкім асяродку (пра гэта гавораць самі ўдзельнікі), Аляксандар Камароў здолеў раскрыць патаемны сэнс роднай мовы.

Спачатку беларускія словы гучаць для беларусаў, якія не карысталіся мовай нават на радзіме, як тыя лацінскія назвы расьлінаў, — халоднай абстракцыяй. Але, калі пазьней у радыёстудыі яны сталі прамаўляць гэтыя словы, нават выдумляць свае ўласныя, зь якімі ў іх асацыююцца тыя ці іншыя пачуцьці або зьявы, з глыбіняў падсьвядомай памяці быццам пачаў гаварыць геній месца. Так, мова па-за геаграфічнымі межамі краіны перастае быць спосабам самавызначэньня й прадметам барацьбы, а набывае сэнс мэтафізычнай магічнай прасторы.

Разьдзел «Культура»

Па-іншаму функцыянуе мова культуры й мастацтва. Ейныя сэнсы маюць лякальныя адметнасьці, але збольшага яна аказваецца ўнівэрсальнай. Гэта добра прадэманстраваў праект беларускага мастака **Сяргея Шабохіна «Мы суровыя спажыўцы культурных рэвалюцыяў».** Узяўшы за адпраўную кропку фэномэн віцебскага *УНОВИСа*, які паўплываў на разьвіцьцё сусьветнага мастацтва, а зараз вяртаецца на радзіму ў вобразах масавай культуры, аўтар, сьцьвярджаючы касмапалітызм мовы мастацтва, разважае на тэму стаўленьня саміх беларусаў да сваёй спадчыны.

З аднаго боку, мы бачым, як цяпер фэномэн *УНОВИСа*, Марка Шагала й іншых мастакоў, што ў свой час эмігравалі зь Беларусі, актыўна ўпісваецца ў гісторыю менавіта беларускага мастацтва. Быццам бы ладзяцца выставы, узьнікаюць якія-ніякія музэі, а дакладней, музэйчыкі (пару дзясяткаў квадратных мэтраў на Шагала й два пакойчыкі ў былым дзіцячым садку для Суціна, напрыклад). Зь іншага боку, легендарныя будынкі ў тым жа Віцебску, Менску, іншых гарадах ці знаходзяцца ў аварыйным стане, ці ўвогуле руйнуюцца.

Акрамя гэтага, тыя зь беларускіх дзеячоў, хто яшчэ жывы, але пакуль не набыў глябальнага прызнаньня й максымальных цэньнікаў на аўкцыёнах, ігнаруюцца на радзіме (як у свой час гэта адбывалася з тым жа *УНОВИСам*), а самі «ўцекачы» атрымліваюць

кляймо «здраднікаў радзіме». *Спажываць* гэтую спадчыну беларусы будуць пазьней, увогуле, спажываньне больш надзейнае й не патрабуе такіх выдаткаў.

Разьдзел «Адукацыя»

Галоўным героем фільму нарвэскай мастачкі **Ане Х'ёрт Гуту «Для свабоды патрэбныя свабодныя людзі»** стаў хлопчык, чыімі вачыма паказаная сыстэма школьнай адукацыі, якая, як і кожная іншая сыстэма, пабудаваная па жорсткай вэртыкалі. Хлопчык крытыкуе гэтую сыстэму, не пагаджаецца з жорсткім падзелам на тое, што павінен рабіць і што забаронена, увогуле, не разумее прымушальную інтанацыю гэтых інструкцыяў. Ён не прымае гэтыя патрабаваньні, у якіх, хоць ён зусім малы, бачыць пагрозу пэрсанальнай свабодзе чалавека. Хлопчык усьведамляе неадпаведнасьць такой адукацыйнай сыстэмы дэклярацыі правоў чалавека.

З аднаго боку, падаецца, што ў гэтым выпадку кропка перасячэньня эўрапейскага й беларускага досьведу відавочная: вэртыкальная сыстэма адукацыі, аказваецца, характэрная ня толькі для постсавецкіх краінаў. Але, нават калі не заглыбляцца ў дэталёвае параўнаньне дзьвюх сыстэмаў (напэўна, будуць знойдзеныя карэнныя адрозьненьні), чапляе іншае: дарослыя развагі малога хлопчыка й ягонае падсьвядомае адчуваньне няправільнасьці гэтай «вэртыкалі». Беларусі, падаецца, бракуе менавіта такіх разбэшчаных вольным паветрам герояў, якія ўжо ад нараджэньня ставяць пад пытаньне стэрэатыпы й забароны. Чаму бракуе, таксама можна зразумець: генэрацыя новых «піянэраў» ня памятае іншай краіны, а эўрапейскае вольнае паветра трактуецца на занятках па ідэалёгіі як распуста й маральная крыза, якія ў выніку становяцца прычынаю *«Эўропы ў агні»*.

Нарэшце, фінал — разьдзел «Супольнасьць»

Магчыма, Эўропа й палае, але самае каштоўнае — гэта тое, што першай гатова прызнаць гэта сама Эўропа, ідэнтыфікаваць якую, асабліва па нацыянальнай прыкмеце, становіцца ўсё цяжэй. З аднаго боку, мы бачым, што асобныя краіны, у якіх пытаньне нацыянальнай незалежнасьці яшчэ ня вырашанае (Каталёнія, напрыклад), працягваюць кіпець гэтай тэмай. Зь іншага, большая частка эўрапейскіх краінаў прайшла гэты этап і сёньня з прычыны актыўнай міграцыі пераўтварылася ў мультынацыянальныя дзяржавы. Шмат у якіх краінах нацыянальнае (мова, культура, гісторыя) як стрыжань для яднаньня людзей больш не працуе — хутчэй, становіцца прычынаю для канфлікту.

Такім чынам, менавіта за ідэяй супольнасьці — паводле полу, прафэсіі, захапленьняў, палітычных ці філязофскіх поглядаў і г. д., у тым ліку й па нацыянальнай прыкмеце — шмат інтэлектуалаў бачаць будучыню Эўропы. Тым больш што чалавек належыць не адной супольнасьці, а гэта значыць, памяншаецца верагоднасьць канфліктаў паміж гэтымі групамі. Такім чынам, сучасная мапа Заходняй Эўропы выглядае менавіта як сукупнасьць розных супольнасьцяў, якія геаграфічна раскіданыя па ўсёй ейнай прасторы. Гэтай ідэі прысьвяціў сваю працу — **«Манумэнт супольнасьці» — бэльгійскі мастак Міхаэль Эртс.** (Дарэчы, мясцовыя асаблівасьці дакладна выявіліся якраз на працы Эртса: яна трапіла на выставу са спазьненьнем на пару дзён з прычыны складанай працэдуры праходжаньня мытнага кантролю, з чым мастак і куратарка сутыкнуліся ўпершыню.)

Вызначэньне паводле прыналежнасьці менавіта да пэўнай супольнасьці для беларускай прасторы яшчэ новае. Але ўжо спрэчкі розных групаў наконт мовы й ейнага значэньня, нацыі, культуры паказваюць, што адзіны падзел — на праўладных і незалежных — больш не спрацоўвае. Унутры незалежнай Беларусі існуюць розныя меркаваньні наконт шмат якіх паняткаў і іхняй ролі ў разьвіцьці краіны, што становіцца прычынаю жорсткага расколу. І, відавочна, беларусам пакуль бракуе той цярпімасьці, якая існуе ў *супярэчлівай, неаднароднай*, але ўсё ж *плюральнай* Эўропе. Магчыма, менавіта апошняя рыса й ёсьць самаю важнай прыкметай, паводле якой можна памысьліць сябе эўрапейцам.

Калі ёсьць імкненьне, зразумела. Бо не хацець быць Эўропай — таксама пазыцыя, якая мае права быць.

Такім чынам, выстава «На Захадзе ад Усходу» не падводзіла рысу й не прэтэндавала на пэўны адказ. Тэма, хутчэй, толькі распачынаецца. Але тое, што мастакам на чале з куратаркай удалося дакладна акрэсьліць самыя праблемныя зоны менавіта беларускай эўрапейскай ідэнтычнасьці, — факт. Захад ці Ўсход, а можа, тое мэтафізычнае памежжа? Адказаць на гэтае пытаньне павінен глядач, бо на «мастацтва» бюракратаў надзеі мала.

Юры Шуст, «Лёндан», 2012
Jury Šust, «London», 2012

Міхаэль Эртс, «Манумэнт супольнасьці», 2012
Michael Aerts, «The Monument to the Community», 2012

To West of the East: Modern Belarus at the Crossroads of Europe

Taciana Arcimović

The European question remains relevant not only for the post-Soviet areas where citizens of the former Soviet Empire have for decades been trying to define their European identity. The daily news feed demonstrates that geographically, politically and culturally Europe itself continues to conduct hot debates.

What is Europe today? Where does it begin and where is the border which will never be crossed? What are citizens of European countries worried about? Every year, a lot of questions arise. But the more discussions and arguments are held, the less clear the potential of this idea is

Thinking Europe

Last year an ambitious trans-regional art project "Europe (to the power of) n" was launched after its prologue "Scenarios about Europe" had taken place at the Museum of Contemporary Art in Leipzig. The Europe-project in two parts (preparation and implementation) was initiated by the Goethe-Institut. The project was inspired and implemented by the art curator Barbara Steiner based in Germany.

She built a team of curators from Belgium, Turkey, Great Britain, Poland, Belarus, Serbia, Sweden, Spain and China, namely, the countries that on a given criterion fit the definition of "Europe" (politically, geographically, economically, or by the criterion of membership in the sports associations). They, in turn, invited artists from their home countries in order to think Europe in an alternative way (reference to the eponymous book by the French philosopher Edgar Morin). It seems that only art community, which is free of any ideology, is capable of going beyond the limits of patterned schemes by providing unexpected answers to even the most complicated questions.

Obviously, the statement that the artists engaged in this project are unbiased is conditional, as the key idea about *"Europe being pluralistic, heterogeneous and contradictory"* already presents a specific system of axis. Nevertheless, the artists could have broken even this system by giving the antithesis, if they had wanted to. But what eventually happened, rather, confirmed this idea: although there are intersection points which emerged due to total globalization, local (regional) features remain relevant. Therefore, while being similar, we are different.

Six Chapters about *European* Belarus

"Scenarios of Europe" set the tone for the further development of the project, namely, special exhibitions held in the home countries of the selected curators. These parts of the project were the main intrigue: it was clear that a work of art is not only able to precisely fit the context of a particular place, but also to be born anew and acquire a certain meaning because of being put to this place.

This is what in the end happened to the Belarusian part of the **project "To West of the East" (curator Lena Prentz, September 2012, Contemporary Art Gallery "Ў")**. The exhibition began right in the street: on the fence at the entrance to the gallery **Jura Śust (Belarus \ Lithuania)** wrote in big letters the word ***LONDON***. At that time, after Łukaśenka had been forbidden to attend the Olympic Games in England, it was not allowed to use this word in public area of Minsk. On one side, Śust's work gained a special conceptuality right here, in the center of Minsk in September 2012. On the other side, he mentioned that this word could work not only in Belarus. His work would have gained other meanings in London, especially now, when the capital of England takes dominant positions in the whole world: in the economy, politics, art and even fashion.

Chapter "Economy"

The Swedish duet "Goldin&Seneby" presented the project – Goldin + Senneby with Swedish County Administrative Boards: Not Approved: Field Inspection Photographs of Rejected Landscape Features including the performance (in Minsk it was performed by Belarusian actor Vital Kraućanka) and its script titled Shifting Ground. . Several years ago they made a made research on farms in Sweden, which were in the frozen state due to over production. After collecting photographs from the archives of various administrative services, "Goldin & Seneby" provided them with an introduction speech made by professional speechwriters and created an art-book (at the exhibition photos were placed on the walls, and the catalogue was lying nearby). In a way, the creators of their project were the bureaucrats. The artists quoted them in the introduction speech, "We allocate two dollars a day for every cow in Europe, while a billion people in the world survive on half of that amount". These words are as perfect as a Mozart's sonata, and are art the bureaucrats". This statement clearly illustrates what art for them is.

The artists use *irony* and *sincerity* as a tool to reveal the absurdity of the situation. What European politicians and the electorate view as a norm, gets features of abnormality under the lens of artistic vision. The farmers are paid, so that they won't produce anything. In addition, huge amount of money is being spent on the commission which controls that the farmers wouldn't produce anything.

The Belarusian theme is only implied in this work. This is because it is implemented in this place, and the viewer might ask a question "What's it like in our place?" In this view, another kind of abnormality arises: in contrast to Sweden, Belarus invests huge resources in the development of agriculture. But it seems that the more money it wastes, the fewer local products are in the shops. And this is also art of *bureaucrats as precisely performed as touches of Monet's brush.*

Maryna Napruśkina's (Belarus/Germany) work ***Wealth for Everyone*** opens the chapter "Economy." This economic aspect of social life is closely connected with the political side of it. The title of her work echoes the keynote speech of the German politician Gregor Gysi with the same title given during one of his pre-election campaigns in Germany. Maryna Napruśkina collected fragments of politicians' speeches, namely, Angela Merkel's, Oskar Lafontaine and Guido Westerwelle's, and asked Belarusians of different age and social status to read them in front of the camera. Pathos which the characters are applying and their attempt to show the politicians, as well as the seriousness of pronouncing the words "stability", "welfare", "social security" while remaining in their shabby homes, reveal the gulf between bureaucratic promises and reality.

However, the contrast between the characters and their environment and the fact that the speeches have been made by the German politicians add a local accent to this video: Belarusians do not realize the similarity of their situation to the one that is read about. Maryna Napruśkina's video unveils the fact that Belarusians either consciously or subconsciously distance themselves from the global situation. Europeans are strangers, and their problems do not concern us and by no means have anything to do with us. It is somewhere out there that politicians promise phantoms. It is somewhere out there that there is a crisis and nonsense, unemployment and low standards of living, while here, in our country, everything is done fair.

Chapter "Identity"

The issue of "identity" is a painful point not only for the countries where nation-building has not been completed or former colonies. It is painful even for countries with strong traditions and history, such as, for example, Germany. Now it is actively discussing the problem of immigrants (this issue is relevant for most of the developed European countries) who densely inhabit German cities, displacing native Germans. Another unsolved problem, which is relevant not only for Germany, is World War II, reflection on which seems yet to be started due to discoveries of new debatable facts. The topic of *split European memory* is now being actively discussed. More and more historians and researchers propose to put an equal sign between the Gulag and Auschwitz.

This issue of "split" has become a keynote topic in the work of the Belarusian artist and photographer **Andrej Lankiević**. Unlike historians, he does not need accurate facts and strong arguments. Relying solely on his own experience, Lankiević says in the introductory text that his grandfather's family lost everything because his father, who was a priest, was destroyed as an "enemy of the people". However, during the Second World War no one was killed. So, the artist has developed a series. One of its works, ***Double heroes*** opens the project. On the photo one can see two men who look absolutely the same, but differ in the uniform of the Second World War which they wear. It is the uniform, namely, Soviet and fascist, that in this case becomes their "identity" which allows classifying them either as good or evil. Can one be so sure in the modern time? Hasn't time come to review the history and face the truth that in addition to the rigorous "evil" of Auschwitz, and less articulated, though recognized the GULAG, there was also ambiguous partisan movement, which is still mythologized in Belarus? *Double Heroes* does not only enter the European context, but also touches upon a hidden, even tabooed aspect of the Belarusian history.

Chapter "Language"

This section was opened with **Alaksandar Kamarou's** (Belarus/ Holland) film ***Palipaduaceńnie***. He is not directly engaged in sharp internal debates about the Belarusian language in Belarus; he only knows that the language sometimes does not only unite people but also brings them apart (for example, like in the case with aggressive division into Belarusian- and Russian-speaking culture). So, he decided look at the language as a unifying phenomenon.

It perfectly works within emigrant community. The artist gathered a group of Belarusian who for some time had been living in Holland, and they went to the Amsterdam Botanical Garden, where they had a guided tour into the world of rare plants with unique Latin names. It was very risky to draw a parallel between the dead Latin language and Belarusian. But in the end, this "provocation" worked. By stating a declarative existence of the Belarusian language within emigrant community (as the participants of the tour had admitted), Alaksandar Kamarou managed to reveal the hidden meaning of the native language.

At first, the Belarusian words sounded for the immigrants, who had never used their mother tongue at home, like Latin names of plants, namely, like anonymous abstract notions. But later on in the radio studio, when they began to articulate these words, and even invent their own ones, associated with certain feelings or phenomena, it felt as though the *genius of the place* started to speak from the depths of their subconscious memory. It is true that beyond the geographical borders of the county the language seizes to be a tool of identification and fight. It rather acquires the meaning of a metaphysical magic space.

Chapter "Culture"

The language of culture and art functions in a different way. Its meanings has local peculiarities, though, mostly it has a universal character. This is well illustrated in the project of the Belarusian artist **Siarhiej Šabochin** called ***We are tough consumers of cultural revolutions.*** He took the phenomenon of Viciebsk UNOVIS as a starting point, which eventually influenced the develop

ment of world's art and culture. Now it is returning to its homeland in the images of popular culture. The artist claims that the language of art is cosmopolitan about the attitude of the Belarusians to their legacy.

On the one hand, we see how the phenomenon of UNOVIS, Marc Chagall and other artists, who once had emigrated from Belarus, blends into the history of the Belarusian art. Some exhibitions are held, several museums are opened, to be exact, a tiny Chagall's museum (only a dozen square meters, and two rooms in a former kindergarten for Soutine's museum). On the other hand, the legendary buildings in Vitebsk, Minsk and other cities, are in poor condition, or even being ruined. In addition to this, many of the Belarusian artists, who are still alive but have not become world-widely recognized yet and whose works are not top priced at auctions, are neglected at home (this also happened to UNOVIS in the past). These "runners" are called traitors. Belarusians will consume this legacy much later; it is always easier to *consume* since it doesn't require effort and expenses.

Chapter "Education"

The main character of the film ***Freedom needs free people*** by the Norwegian artist **Ane Hjort Gutu** is a little boy. We see a system of school education through his eyes. Like any other system, it has been build around a strong vertical. The boy criticizes the system; he does not accept a tough division between what he has to do and what is forbidden, and does not understand the forced tone of these instructions. He disagrees with the settings in which he, though still a young child, sees a threat to personal freedom of the individual. He also notices that such a system of education doesn't comply with the Declaration of Human Rights.

It seems that in this case the point of intersection of the European and the Belarusian is obvious: the vertical system of education turns out to be a characteristic not only of the post-Soviet countries. But even without making a detailed comparative study of the two systems (there will most likely be fundamental differences), there is a striking point: mature thoughts of a little boy and his subconscious feeling of the wrongfulness of the existing "vertical". Belarus seems to be lacking characters pestered by the air of freedom who from birth challenge the existing stereotypes and taboos. It is easy to understand why they are lacking it: the generation of new "pioneers" don't remember another country, while on the lessons of ideology free Europe is portrayed as a minx. It is said to be lacking of discipline and have moral crisis, which eventually becomes a reason why "Europe is on fire".

The last chapter "Community"

It is quite possible that Europe is on fire. However, the most valuable thing about this is the fact that Europe itself is ready to admit it. It is getting more and more difficult to identify Europe, especially on a national basis. On the one hand, we see that the individual countries with unsolved question of national independence, such as Catalonia, continue hot debates on this issue. On the other hand, most of the European countries have gone through this stage and due to active migration process have turned into multinational states. In many countries, the constituent elements of a nation (for example, language, culture, history) do not work to bring people together anymore, but rather become a cause for conflict.

Therefore, a lot of intellectuals see the future of Europe in the idea of a community which can be based on gender, occupation, hobbies, political or philosophical views or even nationality. Due to the fact that a man usually belongs to more than one community, the likelihood of conflicts between these groups decreases. Generally, the modern map of Western Europe looks like a group of diverse communities that are geographically scattered throughout the whole territory.

The Belgian artist **Michael Aerts** has dedicated his work titled ***The Monument to the Community*** to this idea. (By the way, the local peculiarities most clearly revealed in Aerts's work: his object was a couple of days delayed for the exhibition due to a complicated procedure of customs control. It was the first time the artist and the curator faced it).

Identification on the basis of membership in a specific community is new for the Belarusian space. However, while analyzing debates on the issue of culture, nation, language and its role, it becomes evident that the approach to divide people into independent and those who support the ruling party doesn't work anymore.

In the independent Belarus there are different opinions about various concepts and their role for the future development of Belarus, which causes a crackdown. At the moment, Belarusians, obviously, still lack the tolerance which exists in the *controversial, non-homogeneous, but pluralistic* Europe. It is quite possible that this last feature is the most important characteristic which allows thinking oneself a European citizen, if there is such an intention, of course. Actually, unwillingness to be a European is also an opinion which has its right to exist.

The exhibition "In the West from the East" did not raw the line and claim to give a definite answer. The topic is just beginning to be considered. But this is already the fact that the artists led by the curator managed to articulate one of the most problematic areas of the Belarusian European identity. East or West, or a metaphysical in-between space? The audience should answer this question themselves, because the "art" of bureaucrats leaves little hope.

Transladed by Sviatłana Sous

Сяргей Шабохін, «Мы суровыя спажыўцы культурных рэвалюцыяў», 2012
Siarhiej Šabochin, «We are Stern Consumers of Cultural Revolutions», 2012

«*Europe (to the power of) n*»

Барбара Штайнэр,
куратарка трансрэгіянальнага праекту

Пачатак гульні

Праект *«Europe (to the power of) n»* грунтуецца на меркаваньні, што дакладна й адназначна вызначыць Эўропу — геаграфічна ці культурна — сёньня немагчыма. Нам стала цікава знайсьці станоўчае ў гэткай неаднастайнасьці Эўропы й разгледзець адпаведныя магчымасьці. Паспрабуем уявіць сабе Эўропу без цэнтральнай улады, Эўропу, якая дае прастору для рознагалосьсяў і тым ня менш знаходзіць спосабы стварэньня «быцьця разам». Даць прастору для інкангруэнтных галасоў і наладзіць узаемадачыненьні з тымі, чые меркаваньні не супадаюць, сталася тым, што мы й паспрабавалі рэалізаваць у мініятуры ў праекце *«Europe (to the power of) n»*.

Гэта азначае, што праект ня толькі адлюстраваў і пракамэнтаваў рознагалосьсі, узгадненьні й наладжваньне агульнага быцьця. Сам па сабе ён стаўся сапраўдным практыкаваньнем, у якім былі задзейнічаныя 15 куратараў, 127 мастакоў, 3 архітэктары й 12 дызайнэраў, праграміст, 11 пляцовак, 2 часопісы, 11 установаў. Такая колькасьць удзельнікаў дэманструе множнасьць меркаваньняў, істотную для гэтага праекту. Такім чынам, ён меў не адну пляцоўку й не аднаго куратара, не адну канцэпцыю й адзін каталёг — замест гэтага *«Europe (to the power of) n»* уяўляла зь сябе памнажэньне ўсіх гэтых фактараў.

Рэалізацыя

Праекты, якія ажыцьцяўляліся ў розных месцах: у грамадзкіх музэях, прыватных мастацкіх установах, ва ўнівэрсытэтах, у часопісах і ў публічнай прасторы, — былі сапраўды адрознымі. Тэмы абіраліся куратарамі ў адпаведнасьці з пытаньнямі пра Эўропу, якія яны лічылі значнымі для свайго рэгіёну й для Эўропы ў цэлым. Тэмы вар'іраваліся ад працэсаў умацаваньня ў Эўропе (як гэта было ў Стамбуле) да пераўтварэньня сучасных геапалітычных стасункаў паміж цэнтрам і пэрыфэрыяй (як гэта было ў Лодзі), ад пачатковай школы й тэндэнцыяў, якія тычацца збольшага праблемаў ацэнкі дасягненьняў, а не выхаваньня свабодных індывідаў (як гэта было ў Осла) да асымэтрыі ў стасунках паміж краінамі Эўропы (як гэта было ў Нові Сад). Такім чынам, самай складанай задачай *«Europe (to the power of) n»* было вырашыць пытаньне, як збалянсаваць індывідуальныя й агульныя праграмы, як даць прастору для адмысловых падыходаў, сьцьвярджаючы пры гэтым ідэю супольнага быцьця.

Для вырашэньня гэтай задачы я паспрабавала стварыць канцэпцыю, межы якой дазволілі б мастакам, куратарам, дызайнэрам, архітэктарам і ўстановам, якія ўдзельнічалі ў праекце, перагледзець свае меркаваньні ў кантэксьце іншых сьветапоглядаў, сфармуляваць розныя падыходы, але шукаць пры гэтым нешта агульнае, якім бы часовым яно ні было. У праекце было шмат сюрпрызаў. Так, абмен паміж куратарамі спрацаваў выдатна, аднак я мяркую, што канцэпцыя прасторавай ідэнтычнасьці цалкам правалілася. Яна аказалася занадта абмежавальнай для ўдзельнікаў. Канцэпцыя візуальнай ідэнтычнасьці была выдатная, абсалютна слушная, але яна засталася неяк мала рэпрэзэнтаванай. Лічу, што трэба было надаць ёй больш увагі. На маю думку, гэта мела б сэнс. Яно таго вартае. І, магчыма, гэта яшчэ здарыцца, бо кніга па выніках працы пакуль ня выйшла, а яна адыгрывае вельмі важную ролю для рэпрэзэнтацыі праекту цалкам. Фактычна менавіта кніга, як і вэб-сайт, што ўжо існуе, стварае агульную прастору *«Europe (to the power of) n»*.

Агульныя / асобныя праграмы

На першы погляд, асобныя праграмы павінны былі адыграць больш значную ролю за агульныя. Калі да праекту прыгледзецца бліжэй, можна заўважыць, што існавала вельмі значная прастора для абмену й набліжэньня паміж удзельнікамі, якую яны выкарыстоўвалі на многіх узроўнях. Асабліва захапляльны быў абмен мастацкімі сцэнарамі, распрацаванымі падчас падрыхтоўчага пэрыяду («Сцэнары Эўропы») у Ляйпцыгу ў Музэі сучаснага мастацтва. Для стварэньня такой агульнай прасторы патрэбны час, і, на шчасьце, у нас было 5 гадоў.

Мяркую, што фактар часу быў самы важны ў праекце. Немагчыма кіраваць працэсамі абмену й набліжэньня, гэта павінна адбывацца само па сабе, калі самі людзі гэтага захочуць. І зразумела, што абмен і набліжэньне адбыліся не адразу ўва ўсіх месцах і ня ў роўнай ступені. Асабіста мяне ўразіла тое, што гэта не было ўнутранае замкнёнае кола. Працэс абмену нарастаў у праекце, распрацоўваючы сваю ўласную дынаміку. Так здарылася ў Беларусі й Кітаі, дзе гледачы прынялі «прадмет» і разьвівалі яго ў адпаведнасьці са сваімі ўласнымі зацікаўленьнямі.

Прагнозы на будучыню

Прыклад кітайскай часткі праекту, якая была зьдзейсьненая апошняй, чамусьці лепш за ўсё давёў, што развагі й размовы пра Эўропу могуць быць натхняльнымі, калі разглядаць Эўропу як мадэль гетэрагеннасьці, якая дазваляе суіснаваць згодзе й нязгодзе ў роўнай меры. Таму я б сказала: у Эўропы ёсьць будучыня, але яна, безумоўна, не прымацаваная да Эўразьвязу як да палітычна-эканамічнай канцэпцыі. Для мяне гэта перш за ўсё мадэль мысленьня *(Denkfigur)*.

Якім мне бачыцца працяг? Думаю, што праект павінен скончыцца тут. Агульных высноваў няма: развагі пра Эўропу застаюцца фрагмэнтарнымі й няпоўнымі, і гэта павінна стаць толькі стымулам для далейшых дыскусіяў.

ВЫСТАВА ПРА ЕЎРОПУ Ў ШАСЦІ ГЛАВАХ

Візуальная ідэнтычнасьць праекту «Europe (to the power of) n», дызайн — **Олівэр Клімпэль**
Visual identity of «Europe (to the power of) n» project, design by **Oliver Klimpel**

«*Europe (to the power of) n*»

Barbara Steiner,
curator of the transregional art project

The Beginning

The project Europe (to the power of) n is based on the assumption that a rigorous, unambiguous definition of Europe – be it geographically or culturally impossible. We asked what if we looked positively into Europe´s heterogeneity and if we examined the possibilities involved. If we imagined a Europe without central authority, a Europe that gives space to disagreement and nevertheless finds ways of setting up a being-in-common. Both, to give space to incongruent voices and to establish relationships to the ones that are not in line with oneself is exactly what the project Europe (to the power of) n tried to do on a miniature scale.

This means that the project not only reflected and commented on disagreement, agreement and setting up a being in common it was basically a practical exercise in itself: There were fifteen curators, 127 artists, three architects and twelve designers, a programmer plus eleven venues, two magazines, eleven institutions involved. The sheer numbers show a multiplicity of views that is essential for this project. So, the project did not have one place, one curator, one concept, one catalogue, instead Europe (to the power of) n multiplied all these factors.

The Realisation

The projects done at the various sites were really different. The project took place in public museums, privately run art institutions, at universities, in magazines and in the public space. The topics were chosen by the curators according to issues they considered to be relevant for their venues and for a debate about Europe. They ranged from fortification processes in Europe – as it was the case in Istanbul – to transformations of the current geopolitical relations between the centres and the peripheries as it was the case in Lodz /Poland, from primary school and their current tendencies that are concerned solely with measurable results and not with nurturing free individuals – as it was the case in Oslo – to asymmetries in the relations between the countries in Europe – as it was the case in Novi Sad. The biggest challenge of Europe (to the power of) n was however, how to balance single and common agendas, how to give space for individual approaches but nevertheless set up a being-in-common.

What I have tried to do with my approach is to set up a conceptual framework within, and through the project, that allowed the participants, the artistic director, the curators, the designers, architects and the institutions involved, to reconsider their own attitudes in light of other attitudes, to articulate different approaches and to seek out common ground, however temporary that might be. There were many surprises in the project: The exchange among the curators worked perfectly well, however I think that the concept for the spatial identity has failed completely. It was simply to limiting for the participants. The concept for the visual identity was conceptually great - absolutely the right thing - but too much in the back. I think it should have got more attention. It would have been worth. But maybe it will because the book is not out yet and it definitely plays a very important role in showing what the project was all about. In fact, it is the book, which creates common space besides the web-project.

Common/Single Agendas

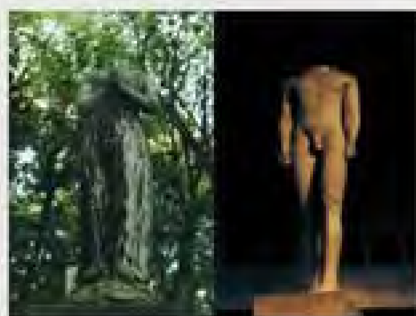
At first sight single agendas seemed to play a more important role than common ones. If one looks closer to the project one discovers that there was considerable space for exchange and approximation among the participants they made use of on many layers. What was particularly exciting was the exchange of artistic scenarios developed during the preparatory period (Scenarios about Europe) in Leipzig, at the Museum of Contemporary Art. However, to build such common space takes time, and luckily we had got altogether 5 years. I think the time factor was the most important in the project. One cannot administer exchange and approximation, it has to happen because people want it to happen, and certainly, also in the project, exchange and approximation did not happen all over the place in equal measure. What I have found particularly exciting: It was not just an "inner circle" thing: The exchange leaped the project and developed its own dynamic. Such it was the case in Belarus and in China, where people took the subject up and developed it further according to their own interest.

Outlook

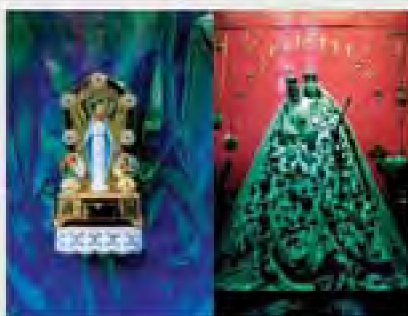
The Chinese contribution, which was set up as the last one, somehow showed it best: that thinking and talking about Europe can be encouraging if we discuss Europe as a model for heterogeneity that allows agreement and disagreement in equal measure. Therefor I would say: Europe has a future but it is definitely not tied to the European Union as political-economic construct. For me it is first and foremost a figure of thought (Denkfigur in German; a theoretical/thought pattern; a model).

How do I like to continue? I think the project has to end here. There is no overall conclusion: the reflection about Europe remains fragmentary and incomplete - and it has to be in order to stimulate further debates and not to close them.

Europe (to the power of) n challenges expectations of large-scale projects. It questions simple narratives and does not support celebrity culture and it deliberately complicates debates about Europe. Certainly, this makes it more difficult for media coverage but it supports a model of Europe, which takes complexity as a point of departure and is not afraid of keeping it as a stimulating force. Personally I am convinced Europe cannot be translated into a simple narrative – it is too complex, it cannot have an overall outlook.



Bodies



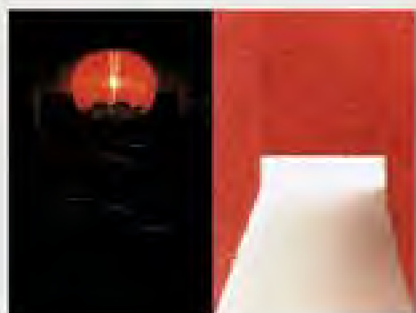
Ave

Water

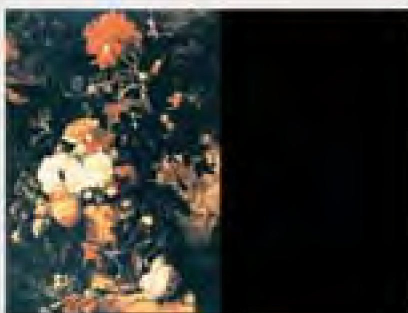
Entrance

Exit

Entrance



Entrance



Still life

The angels

Андрэй Дурэйка, «Цытаты», лічбавы друк, 2001–2002
Andrej Durejka, «Quotations», print works, 2001–2002

Уладзімер Парфянок, з праекту «Беларускае», 2008–2011
Uładzimir Parfianok, «Belarusian» project, 2008–2011

Аляксандар Камароў:

ДУША ПРАЦЫ — ВАГОЮ Ў 35 ГРАМАЎ

«Стагодзьдзе таму амэрыканскі доктар паспрабаваў знайсьці пацьверджаньне існаваньня душы. Ён узважваў целы людзей пасьля сьмерці й выявіў, што яны губляюць пэўную колькасьць сваёй вагі. Паводле доктара Дункана Макдугала, у сярэднем страчаная вага раўнялася 21 граму ці, калі быць больш дакладным, вагалася паміж 8 і 35 грамамі. Такім чынам, ён прыйшоў да высновы, што гэта й павінна быць вага душы... Амаль у гэты ж час другі амэрыканец Фрэдэрык Уінслаў Тэйлар сфармуляваў свае «Прынцыпы навуковага кіраваньня» (1911), біблію індустрыяльнай рацыяналізацыі, ідэя якой заключалася ў поўнай стандартызацыі фізычнага руху з мэтаю павелічэньня прадуктыўнасьці індустрыяльнай працы. Тэйлар хацеў стварыць сыстэму ці арганізацыю, у якой чалавек і машына зьліюцца ў гарманічнае цэлае максымальнай прадуктыўнасьці й эфэктыўнасьці…

У гэтым жа гістарычным кантэксьце таксама ў Амэрыцы напрыканцы XIX стагодзьдзя й таксама ў пагоні за радыкальнай рацыяналізацыяй індустрыяльнай працы разьвіўся фардызм. Генры Форд, які выпадкова стаў удзельнікам супрацьстаяньня працоўных саюзаў ідэям Тэйлара, забараніў саюзы на сваіх фабрыках і стандартызаваў фізычныя рухі сваіх працоўных не на ўзроўні індывідуальнага цела, але ў дачыненьні да вытворчасьці выніковага прадукту. Ён падзяліў працу на простыя дыскрэтныя рухі, якія выконваліся некалькімі працоўнымі, утвараючы сэрыю. Так нарадзілася сучасная фабрычная індустрыя... Нягледзячы на тое, як многа ці мала палітычнай, індывідуальнай ці культурнай свабоды яны (працоўныя. — Б. Б.) мелі, падчас працы яны не былі гаспадарамі свайго руху. Існавала адчужэньне чалавечага цела паноўнай рацыяналізацыяй, якая вымяралася колькасьцю энэргіі, часу ці грошаў...

Гэта рэальны гістарычны кантэкст, у якім праект Аляксандра Камарова «35 грамаў» стварае сэнс і гаворыць з намі як мастацтва...»

Барыс Будэн. «Погляд з шаляў» / Аляксандар Камароў. «Estate» (2010)

Аляксандар Камароў — беларускі мастак, які зараз жыве ў Бэрліне. Працуе з рознымі формамі мэдыя, у асноўным відэа. Удзельнік шматлікіх міжнародных праектаў у Нямеччыне, Галяндыі, Польшчы, Японіі, Чэхіі, Турцыі й іншых краінах. У 2010 годзе ягоны фільм «Псыхагеаграфічнае дасьледаваньне» дэманстраваўся ў Галерэі «Ў» у межах беларуска-швэдзкага праекту «Visual Arts. New practices» («Візуальнае мастацтва. Новыя практыкі», куратары Ганна Чыстасердава, Марцін Шыблі). У гэтым жа годзе праца Камарова «Палац» удзельнічала ў праекце літоўскага куратара Кястуціса Куйзінаса «Opening the Door? Belarusian Art Today» (Вільня — Варшава). У 2012 годзе ў межах беларускай часткі праекту «Europe (to the power of) n» — куратарскай выставы Лены Прэнц «На Захадзе ад Усходу» зноўку ў Галерэі «Ў» — былі паказаныя ягоныя фільмы «Паліпадуаценьне» й «Мова».

— Аляксандар, летась ты прыяжджаў у Менск двойчы. Якія твае ўражаньні ад гораду? Ці зьмяніўся ён?

Аляксандар Камароў: Пасьля ад’езду зь Беларусі я прыяжджаў сюды некалькі разоў, але заўсёды на пару дзён, таму мне складана меркаваць. Але, падаецца, глябальна нічога не зьмянілася. Магчыма, узьвялі два-тры будынкі, зьмянілі назвы вуліцаў, але горад, на мой погляд, застаўся ранейшым. Асабіста для мяне сапраўды зьмянілася тое, што мае паездкі ў Менск сталі прафэсійна арыентаванымі, а ня толькі дзеля таго, каб наведаць сяброў і блізкіх. Паўплывала на гэта ў тым ліку й Лена Прэнц, якая пачала запрашаць мяне да ўдзелу ў розных беларускіх праектах. Такім чынам зьявіліся кантакты зь іншымі мастакамі, узьнікла цікавасьць да «фільму», той формы, зь якой я цяпер працую. Таму што раней «фільм» тут асацыяваўся з мастацкім альбо дакумэнтальным кіно, а ў кантэксьце сучаснага мастацтва выглядаў нязвыкла.

— Але апошнім разам у Менску паказваліся менавіта твае фільмы: «Estate» («Стан»), а ў верасьні — «Паліпадуаценьне» й «Мова» ў межах выставы «На Захадзе ад Усходу».

А.К.: Цяпер я ў прынцыпе займаюся толькі фільмамі. Гэтыя праекты, вядома, больш доўгатэрміновыя, пачынаючы з вызначэньня канцэпцыі, пошуку «сыравіны», адбору. Напрыклад, калі я рабіў «Estate», у мяне сабралося шмат матэрыялу, зьвязанага з маім станам падчас працы, але ў фільм увайшла толькі частка. Хаця якраз такія артэфакты, як, напрыклад, чэкі, квіткі за праезд і г. д., і паказваюць тое, з чаго складаецца мастацкі працэс. Штосьці я потым улучыў у спэцыяльны каталёг, у якім паказаныя спосабы эвалюцыі мастацкага твору. Паказана, як вартасьць выявы зьмяняецца ад першапачатковага, «сырога» матэрыялу да твору, а потым да завяршальнага этапу стварэньня (postproduction). Напрыклад, я працаваў над фільмам «Капітал» пра людзей са слабым зрокам. Мае дыялёгі з гэтымі людзьмі адбываліся праз друкавальную машынку: яны набіралі свае адказы. Гэтыя дакумэнты ў мяне засталіся. Часта я паказваю такія артэфакты разам зь фільмам: раблю інсталяцыі, якія зьяўляюцца ці самастойным творам, ці пралёгам да галоўнай працы.

— Калі глядзіш «Estate», адчуваеш, што *стан*, якому ты як аўтар знаходзіш візуальную форму, ня ёсьць зьместам гэтага фільму. *Стан* узьнікае ў момант, калі глядзіш гэты фільм. Такім чынам, гледачу быццам бы ня важна, што дэманструецца на экране, — сама форма нараджае *стан*. Але ў аснове тваіх фільмаў ляжаць сацыяльныя тэмы, якія ты трансфармуеш у суб’ектыўныя перажываньні. Так, гэта дасьледаваньне пэўнай тэмы, але ўзьнікае нешта, што дазваляе дыстанцыявацца, паглядзець на гэтую праблему інакш.

А.К.: Магчыма, на такое ўспрыманьне працуе мантаж. З аднаго боку, наратыўнага расповяду як быццам няма. Дакладней, ёсьць, але даволі суб’ектыўна. Зь іншага боку, мне цікава дэканструяваць дакумэнтальнае й эстэтычнае. Я, напрыклад, не магу доўга глядзець фільм па тэлебачаньні, увесь час хочацца спыніць дзеяньне. Гэта я й выкарыстоўваю ў сваіх фільмах: дзеяньне набывае мэдытатыўны характар, кадры затрымліваюцца, ствараецца ўражаньне, што ў цябе ёсьць час. Я наўмысна не даводжу фільм да абсалютна закончанага стану, мне цікава, у які бок, у якім кантэксьце ён можа працаваць далей. Форма фільму прапануе візуальнае сьветаўспрыняцьце, што правакуе пытаньне: на чым гэтае адчуваньне грунтуецца? Фільмы быццам паказваюць нейкія новыя мадэлі, у якіх камунікацыя асэнсоўваецца ў такіх тэрмінах, як адпраўнік і адрасат. Мне цікава складаць разнастайныя мастацкія выявы, зьвязваць наратывы й такім чынам выяўляць іхныя ідэалягічныя сэнсы.

Сёньня мы зьяўляемся ўдзельнікамі розных сацыяльных, культурных і палітычных працэсаў праз розныя інстытуты — тэлевізійныя студыі й ток-шоў, газэты й палітычныя прамовы, іміграцыйныя службы й турмы, школы й унівэрсытэты. Такім чынам, мы ўвесь час фіксуем гэтыя вобразы на мазгавой тканцы нашай галавы й ператвараем іх у нейкія сацыяльныя каштоўнасьці, такія як густ, напрыклад, ці кляса. Я зацікаўлены ў тым, каб крытычна паказаць эстэтычны аспэкт рухомай выявы. На маю думку, сучасны чалавек адчуў зьмены ў інтэлектуальнай структуры, мы можам назіраць адчужэньне паміж выявай і працай зь ёю.

— Зь Беларусі ты зьехаў у 1989-м, але называеш сябе менавіта беларускім мастаком.

А.К.: Для мяне гэта, хутчэй, азначае «мастак зь Беларусі». Я не ўкладаю ў гэта яшчэ нейкія сэнсы. Напрыклад, шмат нямецкіх мастакоў, якія зараз жывуць у Амэрыцы, кажуць, што яны зь Нямеччыны. Хаця папраўдзе такія пытаньні ў міжнароднай арт-супольнасьці ўжо не ўзьнікаюць. Многія

Аляксандар Камароў, «35 грамаў», 2005
Alaksandar Kamarou, «35 gr», 2005

мастакі сьвядома пазьбягаюць канкрэтных азначэньняў, перасьледуючы іншыя мэты. Напрыклад, параўнайма «амэрыканскі мастак» і «амэрыканскае абстрактнае мастацтва» — гэта хутчэй прысваеньне капіталу, які быў у Эўропе, і прапагандаваньне нацыянальнай ідэнтычнасьці. Ёсьць кніга «How New York stole the idea of Modern Art» («Як Нью-Ёрк скраў ідэю мадэрнізму»), у якой час росквіту абстрактнага экспрэсіянізму апісваецца ня толькі з пункту гледжаньня мастацкага руху, але як частка пэўнай палітычнай праграмы. Ярлык «Амэрыка» выкарыстоўваецца як нешта выключнае. Гэта быў пачатак халоднай вайны, і ў Нью-Ёрку жыло шмат мастакоў — прыхільнікаў камуністычных ідэяў, якія працавалі ў напрамку сацрэалізму. Як у такім выпадку абстрактны экспрэсіянізм стаўся галоўным кірункам у Нью-Ёрку ў 1950-я?

— Ці можна сказаць, што для аўтара нацыянальнасьць сёньня — гэта, хутчэй, абмежаваньне? Асабліва калі ты нарадзіўся не ў краіне Эўразьвязу альбо ЗША, а значыць, як мінімум, сутыкаесься зь фізычнымі межамі.

А.К.: Такі адказ быў бы занадта просты. Нацыянальнасьць складаецца й канструюецца з розных аспэктаў і па-рознаму, яна прыносіць пэўную каштоўнасьць самасьвядомасьці, самавызначэньне сябе ў прасторы й у культуры. З аднаго боку, у заходнеэўрапейскай прасторы гэтыя канцэпцыі складаліся й апрацоўваліся стагодзьдзямі, і цяпер адбываецца ўсьведамленьне каштоўнасьцяў ужо Эўразьвязу. У момант жа нацыястварэньня ў краінах на постсавецкай прасторы будаваўся камунізм, і гэты працэс не завяршыўся, у выніку ўсё вярнулася ў XIX стагодзьдзе. Таму такія формы, як мова, тапаграфія, геаграфія, традыцыі, сталіся вельмі важнымі, і, напэўна, посткамуністычным краінам трэба прайсьці гэты этап. Але, зь іншага боку, гэта крок у мінулае, а трэба ўжо глядзець у будучыню. Таму, на маю думку, нацыянальнае можна як абмяжоўваць, так і разьвіваць, гледзячы як да гэтага падыходзіць.

— Глябалізацыя сучаснага грамадзтва відавочная. Тым ня менш ты зрабіў праект «35 грамаў», зьняў фільм «Паліпадуаценьне», склаў да яго слоўнік. Выходзіць, гэтая тэма для цябе адназначна ня вырашаная?

А.К.: «35 грамаў» — гэта, у прынцыпе, пераасэнсаваньне тых межаў, якія мастак перажывае ня толькі духоўна. Гэта тое, што застаецца незаўважным, уся тая бюракратыя, якая існуе глябальна й фізычна ўплывае на чалавека. Ня важна, зь якой ты краіны, якая ў цябе нацыянальнасьць, усё адно ёсьць межы, бюракратычныя перашкоды, якія трэба пераадолець.

35 грамаў — гэта вага пашпарту, неістотная, здавалася б, рэч. Але па эмацыйным, духоўным стане, якія ў тым ліку ўплываюць і на фізычнае самаадчуваньне, гэта вельмі значна. Увесь час пры перасячэньні межаў, напрыклад, зь беларускім пашпартам, гэтыя 35 грамаў забіваюць шмат часу. Спачатку для візы трэба атрымаць даведку ад доктара, сабраць інфармацыю пра даходы, растлумачыць мэту паездкі й г. д. Але ўсё адно незразумела, атрымаеш візу ці не, а калі атрымаеш, то часовую. Такім чынам, зноў нявызначанасьць. Потым на мяжы адбываецца яшчэ адзін пэрформанс, калі трэба пацьвярджаць уласную ідэнтычнасьць і г. д.

— А колькі важыць твой пашпарт бяз штампаў?

А.К.: 30 грамаў. Гэта значыць, тыя 5 грамаў як быццам вызначаюць маю беларускую ідэнтычнасьць, бязь іх я «голае цела». Але «35 грамаў» — гэта праект не пра тое, як беларусам ці ўсходнім людзям цяжка падарожнічаць. Гэта было б банальна. Хутчэй, задачаю было паказаць, што мой час як мастака таксама сплянаваны гэтымі бюракратычнымі апаратамі, краінамі, якія падпісваюць дамовы пра ідэнтычнасьць і нацыянальнасьць. У кожнай маёй працы прысутнічае гэтая «душа» — 35 грамаў, — нават калі я працую зь іншай тэмаю. У гэтым і палягала мая задача як мастака — расшыфраваць зьявы, закадаваныя сыстэмай, паспрабаваць раскрыць штучнае, сканструяванае вакол чалавека асяродзьдзе.

«У кантэксьце індустрыялізацыі, постфардысцкай вытворчасьці сёньня рухі целаў працоўных глябальна кантралююцца, але, несумненна, з той самай мэтай: аптымальнай эксплюатацыі й максымальнай карысьці. Менавіта пра гэта «35 грамаў» Камарова. Ён узважвае свой пашпарт ня толькі дзеля таго, каб прэзэнтаваць сваю ідэнтычнасьць, а дзеля таго, каб ува ўсёй гэтай матэрыяльнай галізьне прадэманстраваць зьнешнюю дэспатыю ягонага ўяўнага й культурнага, можна сказаць, палітычнага характару. Камароў не паказвае нам ідэнтычнасьць у ейнай хлусьні экзыстэнцыяльнага намеру, але — праўду ейнай капіталістычнай утылітарнасьці».

Барыс Будэн. «Погляд з шаляў» / Аляксандар Камароў. «Estate» (2010)

— Ты гаворыш пра глябальныя працэсы й сваю цікавасьць да іх, і тым ня менш у наступных тваіх фільмах паўстала тэма беларускай мовы.

А.К.: Калі Лена Прэнц запрасіла мяне да ўдзелу ў праекце «Europe n», я пачаў працаваць над іншай ідэяй: хацеў зрабіць фільм пра віетнамцаў, якія жывуць у Бэрліне, пра іхную культуру. Аказваецца, у Віетнаме было дзьве хвалі эміграцыі. Першая — у часы камуністаў, калі людзі беглі на Захад, сяліліся ў Заходняй Нямеччыне, цалкам адмаўляючыся ад сваёй культуры, — напрыклад, нават дзяцей не вучылі віетнамскай мове. І другая хваля — ужо ва Ўсходнюю Нямеччыну, калі ГДР прымала гастарбайтэраў зь Віетнаму, якія, наадварот, беражліва ставіліся да сваёй культуры. Такім чынам, існуе нібыта адна культура, але два розныя да яе падыходы. У прынцыпе, як зараз у Беларусі й у беларускіх эмігранцкіх супольнасьцях. Так я й пераключыўся на беларускую мову ў эміграцыі й зрабіў гэтыя два фільмы.

Мова ў нас заўсёды была вельмі палітызаваная, змагалася за сваё існаваньне, але цяпер адбываюцца дыскусіі ўжо нейкага іншага кшталту. Я хацеў перамясьціць фокус ад пэрсанальнага ўяўленьня да практыкі. Мне хацелася выявіць як мага больш неадназначных паняткаў, таму я вырашыў пагутарыць зь беларусамі-эмігрантамі, якія, нягледзячы на тое, што па-беларуску яны не размаўляюць, ідэнтыфікуюць сябе як беларусы. Я вырашыў паглядзець на канструктыўны бок мовы, які мае большае дачыненьне да паэзіі, такой «зауми», авангарду. Ці можа мова быць чымсьці іншым, нешта вызначаць? Якія ў ёй могуць быць якасьці? У эміграцыі мова ўспрымаецца ня толькі праз ідэнтычнасьць ці камунікацыю, яна зводзіцца да функцыяў гукаў і памяці. Такім чынам, у маіх фільмах мова выкарыстоўваецца, каб узьняць палітычныя, сацыяльныя й культурныя пытаньні. Мае працы дасьледуюць палітычнае ў мове, тое, як мова фармуе індывідуальны ці калектыўны досьвед. Праект закранае таксама ўплыў моўнай палітыкі, калі афіцыйная мова спрыяе нацыянальнаму адзінству. Але ў той жа час фільмы распавядаюць, як прыняцьце ці адмаўленьне досьведу моўных стратэгіяў становіцца формаю супраціву. Мова выяўляецца як зброя ці шчыт, якія здольныя абараняць, раніць ці перамагаць.

У гэтым праекце мне былі важныя, напрыклад, такія пытаньні: як беларуская мова фармуе досьвед? У які момант мова вызначае межы гэтага досьведу? Як можна апісаць канфлікт, у якім мы жывем з прычыны таго, што калісьці адмовіліся ад мовы? Яшчэ адно пытаньне, якое я задаваў эмігрантам: ці марыце вы на гэтай мове, ці цягнецеся за нейкім словам, якое ёсьць ідэнтычнасьцю ці памяцьцю? Напрыклад, мой асабісты досьвед. Мова, на якой са мною размаўляла мая маці, расейская, але яна беларуска. Атрымліваецца, праз танальнасьць мовы я павінен быў бы адчуваць сваю ідэнтычнасьць як расейскую, хаця ніколі ня жыў у Расеі. Узьнікае пытаньне: як я магу разважаць пра ідэнтычнасьць праз мову? Паводле Бэньяміна, «мы павінны зьмясьціць акцэнт з мовы прыналежнасьці да мовы практыкі. Павінны перастаць чакаць, што мова распавядзе нам пра сутнасьць, але — пра трансфармацыю». Гэта Бэньямін пісаў амаль стагодзьдзе таму і, напэўна, нават ня мог сабе ўявіць той час, у якім мы жывем сёньня, — сытуацыю мультымоўнага грамадзтва.

— Ці адкрыла гэтая праца для цябе самога нейкае новае вымярэньне мовы?

А.К.: Вядома. Калі я быў у Менску, пасьля прагляду фільму ў галерэі Шчамялёва была дыскусія, дзе ў мяне ўвесь час пыталіся, што гэтыя словы ў маім слоўніку азначаюць. Так мне адкрылася, што для людзей важным застаецца дакладны сэнс слова. Словагучаньне як нешта абстрактнае ня мае для іх значэньня. Мне ж хацелася паказаць, што гэтыя словы значныя найперш для таго, хто іх чытае, і напаўняюцца сэнсамі пасьля таго, як іх прамовяць, ці пасьля прагляду фільму, альбо ўжо ў выглядзе кніжкі. То бок гэта былі словы, народжаныя ў пэўным кантэксьце — эміграцыі.

— «Паліпадуаценьне» ў межах праекту «Europe n» пабывала ў розных краінах. Якія значэньні набываў фільм у залежнасьці ад рэгіёну?

А.К.: У Сан-Сэбасьцяне ў Гішпаніі тэма мовы таксама актуальная. Мова там вельмі палітызаваная: існуюць баскская й гішпанская мовы. Калі я паказаў там гэтую працу, натуральна, узьнікала пытаньне пра яе палітызаванасьць. Паказваўся фільм таксама ў Польшчы. Гэта быў кураторскі праект «Untimely Stories», у якім нацыянальныя пытаньні разглядаліся ў кантэксьце Эўразьвязу: што можа стаяць за межамі нацыянальнага й што культывавацца? Мой фільм зьмяшчае нацыянальнае ў іншы кантэкст. Гэтыя пытаньні ці ўвогуле не закранаюцца, ці выяўляюцца вельмі ўскосна.

— Падчас сваёй прэзэнтацыі ў Менску ты сказаў, што мастак сёньня існуе ў інфармацыйным кантэксьце. Што ёсьць твой інфармацыйны кантэкст?

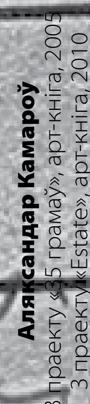
А.К.: Кантэкст вакол мяне, вядома, існуе, але праца й творчасьць — гэта сярод іншага бесьперапыннае стварэньне новага кантэксту, адказы на гэты кантэкст. Можна фармаваць свой кантэкст, асяродзьдзе альбо ўліцца ў тое, што ўжо існуе, і зь ім працаваць. Можна крытыкаваць кантэкст. Напрыклад, facebook: калі ты ня ў ім, быццам ужо асацыяльны чалавек. Гэта таксама адна з плыняў інфармацыі, дзе ты ня ўдзельнік, а глядач, спажывец. Я штодня чытаю навіны, быў час, калі я чытаў іх раніцай, удзень, увечары. Прычым мне было ня важна, адкуль гэтыя навіны. Барыс Гройс напісаў, што сёньня мастак стаў ужо таксама спажыўцом: ён не стварае, а карыстаецца, бярэ артэфакты й перарабляе іх у іншыя артэфакты. Таму кантэкст навінаў доўгі час быў маім кантэкстам. Зараз я спрабую гэты кантэкст трохі пашырыць: чытаць кнігі, мець зносіны зь людзьмі.

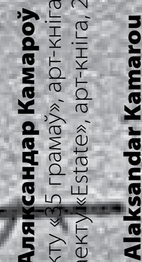
— Якія тэмы табе цікавыя? Магчыма, ужо ёсьць нейкія ідэі для наступных працаў?

А.К.: Мой спосаб працы не навязвае мне нейкіх тэмаў. Інфармацыя, навіны, размовы навакол — усё гэта ўплывае, зьяўляюцца нейкія думкі, якія я пачынаю распрацоўваць. Мне важна знайсьці коды, якія былі б зразумелыя ў розных кантэкстах, выявіць агульныя для ўсіх людзей праблемы. Зараз я вярнуўся з Тэхасу, дзе здымаў фільм. Мяне цікавіла інфраструктура: дарогі, хайвэі. Пакуль я зрабіў толькі накіды, як фільм будзе разьвівацца далей, ня ведаю. Цяпер зьбіраю інфармацыю, аналізую, прыводжу яе ў пэўную форму. Праца над кожным фільмам — гэта своеасаблівыя раскопкі праз міты й псыхалёгію, у тым ліку й для мяне самога. А тэмы ўзьнікаюць самі, галоўнае — быць да іх адкрытым.

«35 грамаў — гэта не патрабаваньне больш дэмакратычнай ідэнтычнай палітыкі, а выкрыцьцё таго, як сучасная палітыка ідэнтычнасьці разьвітая ў форме рэгулявальнага мэханізму постіндустрыяльнай і постфардысцкай эксплюатацыі. У рэшце рэшт, праз сваю працу мастак выкрыў сябе як кагнітыўнага пралетарыя ў глябальным арт-рынку, абмежаванага рамкамі сваіх кантралявальных мэханізмаў, якія базуюцца на ідэнтычнасьці. Мастак сёньня таксама працуе... Ідэнтычнасьць, такім чынам, гэта нічога болей, чым душа працы, і Камароў дакладна ўзважыў яе. Яна важыць 35 грамаў».

Барыс Будэн. «Погляд з шаляў» / Аляксандар Камароў. «Estate» (2010)





Аляксандар Камароў
З праекту «35 грамаў», арт-кніга, 2005
З праекту «Estate», арт-кніга, 2010

Alaksandar Kamarou
From «35 gr» project, art book, 2005
From «Estate» project, art book, 2010

[a.tka.maŭ.tʃ(t)ʃa.]
[a.hi.retsaja.]
[a.ra.stɔ:na:]
[a.ra.tsjabo.na.ausi.mni.æ]
[a.spai.resnni.æ]

[bsa'ra.ʒtʃoukaska.]
[bra.mata.la.aoo.mni.æ]
[bru.mi.li.(t)ʃa.]
[bra.mi.li.tʃa.mni.æ]
[bra.mi.li.tʃka:]
[bra.mi.li.tʃ(t)ʃa.]
[bra.mi.jea.tsi.na:]
[bu.ra.dzi.mni.æ]
[bu.ra.tʃaski.]
[bu.ra.tʃa.ba.n.ja]
[bu.ra.tsaz(t)ʃa(t)ʃa.]

[gha.hanejja]
[gha.jatsnni.k]
[ghezbo.ʒzi.ti]
[ghezzounja]
[ghezzi.tsounja]
[ghezzi.tsounni.æ]
[ghi.na.tsarja]
[ghi.beahi.tʃna:]
[gha.ra.pesnni.æ]
[ghi.dauje]

[i.ienda.tsarja]
[i.venda.tsri.]
[i.rezda.zuz(t)nni.æ]

[zau.tsa'ha.stia(t)]

[za.bouka:]
[za.saspra:ia]
[za.mjuzdanni.æ]
[za.ru.bi.stsa:]
[za.ru.bi.stsanni.æ]
[zyra.tsanni.æ]

[ka.na.aulaʃ(t)ʃa.]
[ka.na.aul(t)ʃa.]
[ka.mpa.nu'lat(t)ʃa.]
[ka.mpu.ni.tsjajaa.]

[Ma.ra.tsesnni.æ]
[Ma.rt(t)oum.na(t)ʃa.]
[Ma.ra.satja]
[Ma.ra.fha:]
[Ma.ra.shi.na:]
[Ma.ra.bouki.]
[Ma.ra.sest(t)ʃa.]

[Na.bra.medjaa.ti]
[Na.tsjazmn.nja]
[Neidenjat(t)nni.æ]

[ouki.jnouo.mni.æ]

[Pa.li.pa.dauo.tsenni.æ]
[Pa.li.pa.daua.tsennja]
[Pa.li.pa.du.a.tsennesn]
[Pa.aʒurbo.zhenni.æ]
[Pi.plu.zhenni.æ]
[Pi.plu.zhennja]
[Pi.plu.zhennesn]
[Pa.si.Fhara.stsi.na:]
[Prezsesnni.æ]
[Pasra.sti.na:]

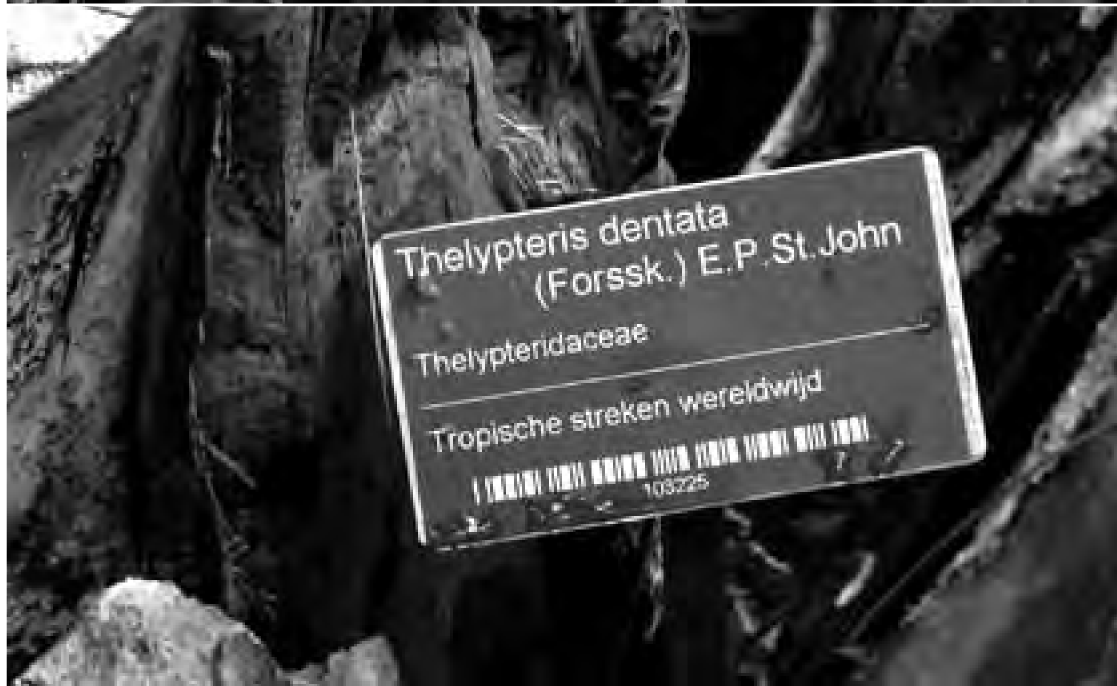
[Ra.bi.tsjajaa.]
[Ra.bi.zhenni.æ]
[Ra.bi.tsa.gha:]
[Ra.bi.tsopki.]
[Ra.bi.tsjena:]

[Sghouesnni.æ]
[Sera.apesnni.æ]
[Sca.di.k]

[Tejjadesnni.æ]

[Tsani.jna.nsanni.æ]

[Tuo'a.tsa.aoka:]



Аляксандар Камароў, «Паліпадуацэньне», фільм, 2012
Alaksandar Kamarou, «Palipaduaceńnie», film, 2012

Alaksandar Kamarou: THE SOUL OF WORK WEIGHING 35 GRAMS

Alaksandar Kamarou is a Belarusian artist, who now lives in Berlin. He works with various forms of media, primarily, with video. He took part in numerous international projects in Germany, the Netherlands, Poland, Japan, the Czech Republic, Turkey and other countries. In 2010, his film *A Psi geographic Research* was shown at the Y Gallery within the framework of the joint Belarusian-Swedish project "Visual Arts. New practices" (the curators were Hana Ćystasierdava and Martin Schibli). In the same year, his work "The Palace" participated in the joint project of Belarusian artists "Open the door? Belarusian Art Today" guided by the Lithuanian curator Keystutsisa Kuyzinas (Vilnius-Warsaw). In 2012, within the framework of the Belarusian part of the project "Europe (to the power of) n" at Lena Prenz's curators' exhibition "To West of the East" held at Y Gallery, his two films *Palipaducienne* and *Language Lessons* were shown.

Alaksandar, last year you visited Minsk twice. What are your impressions of the city? Has it changed?

Alaksandar Kamarou: After I left Belarus, I visited it several times, but only for a couple of days, so it'd hard to say. What has changed for me personally is that my trips to Minsk have become professionally oriented; these are not just trips to visit friends and relatives. Lena Prents has also made an influence, as she began to invite me to participate in various Belarusian projects. Thus, I have established contacts with other artists; there emerged interest to "films", namely, the very form I'm working with now. The notion of "film" used to be associated with the concept of a fiction or a documentary, but in the context of contemporary art it looked new.

However, last time in Minsk your films *Estate, Palipaducienne and Language Lessons* were shown within the exhibition "To West of the East".

A.K.: Now I basically work only with films. These projects are, of course, more long-term project starting with the definition of the concept, search for the "raw material" and selection. For example, when I was doing *Estate*, I had collected a lot of material associated with my condition at the time of the work, but only part of it was used in the film. Though, such artifacts such as, for example, receipts, tickets, travel fares, etc., show what artistic process is made of. Some of these things were later included into my catalogue which describes the evolution of fiction. For example, I worked at the film *The Capital* about the visually impaired. I had dialogues with these people via a typewriter: they typed their answers. I have these documents. Often I show these artifacts along with the movie. For example, I do installations which are either an independent work, or a prologue to the main work.

You left Belarus in 1989, but you call yourself a Belarusian artist.

A.K.: For me it rather means "an artist from Belarus". I don't imply any other meanings. For example, many German artists, who now live in America, say they are from Germany. Although in reality, these questions no longer arise within the international art community. Many artists deliberately avoid specific definitions, because they pursue other goals. For example, to compare the notions *American Artist* and *American abstract* art would be rather an attempt to get hold of capital, which used to exist in Europe, and the promotion of national identity. There is a book called "How New York stole the idea of Modern Art" ("How New York Stole the idea of modernism") which describes the golden age of abstract expressionism not only in terms of artistic movements, but as part of a particular political agenda. The label "America" is used as something completely exclusive. This was the beginning of the Cold War. A lot of artists who supported communist ideas and worked within socialist realism lived in New York at that time. Then, how come that abstract expressionism became the main art stream in New York in the 50's?

Can we say that today nationality is rather a limitation for the artist? Especially if you were born outside the EU or the U.S., and therefore, face with at least physical boundaries?

A.K.: This would be a too simple answer. Nationalities consist and are constructed from various aspects and thus add a certain value to self identity and to self identification within space and culture. On the one hand, these concepts have been formed and worked for centuries in the Western European space, and now there is the awareness of the values of the European Union. In contrast, at the time of nation building in other post-Soviet countries, communism had been built, but the process was not completed. Therefore, as a result everything got back to the 19th century. Due to this fact, such forms as language, topography and tradition have become very important. Most likely, post-Soviet countries have to go through this stage. But on the other hand, it is a step into the past, and need to look into the future. Therefore, I think that the national can both limit and expand, depending on what approach to use.

The globalization of modern society is evident. However, you made the project *35 Grams*, you shot the film *Palipaducienne* and made a glossary to it. So, it means that this issue is not solved for you?

A.K.: *35 grams* is, actually, a rethinking of those boundaries which the artist is experiencing not only in spiritual terms. This is something that is left unnoticed, all that globally existing bureaucracy that affects a person physically. No matter which country you are from, what your nationality is, there are still barriers and bureaucratic obstacles which have to be overcome. 35 grams is how much a passport weighs. It's a trifle thing. But if to think about emotional and spiritual state, which affects a physical state, it's very important. Every time one crosses the border with the Belarusian passport, this "35 grams" kill great deal of time. To be issued a visa, one first needs to get a medical certificate, income proof documents, explain the purpose of the visit, etc. And even after all this procedure, it is not clear whether the visa will be issued or not. If it is finally issued, it will be a short-term visa. So, uncertainty again. Then there is another performance at the border where one has to confirm their identity, etc.

How much does your passport without any stamps weigh?

A.K.: 30 grams. This means that 5 extra grams defime my Belarusian identity. I'm a "naked body" without these five grams. But this project is not about how difficult it is for Belarusians or Eastern people to travel. It would be too primitive. My goal was rather to show that my time as an artist is also planned in these bureaucracies, namely, by the countries which sign agreement on the identity and nationality. This "soul", namely, 35 grams, is present in each of my work, even if I'm working with a different theme. This is my task as an artist: to decode the phenomena encrypted by the system, and to try to open the artificial environment built up around a man.

You're talking about global processes and your interest in them. However, in your next films you are discussing the topic of the Belarusian language.

A.K.: In our country, language has always been very politicized. It has been fighting for existence, but nowadays there are different kinds of discussions. I would like to switch focus from my personal opinion to reality. I wanted to reveal as many ambiguous concepts as possible, so I decided to talk to Belarusian emigrants who identify themselves as Belarusians despite the fact that they don't speak Belarusian. I decided to have a look at the constructive side of the language which is more related to poetry, to the so-called avant-garde. Can language be something else, can it identify anything? What features can it have? Upon emigration, the language is perceived not only through the identity or communication; it is reduced to the functionality of sounds and memory. Thus, in my films language is used to raise the political, social and cultural issues. My works explore the political aspect of the language. They investigate how the language creates an individual or collective experience. The project also addresses the impact of language policy, when the official language contributes to the national unity. At the same time, the films tell how the acceptance or rejection of the experience of language strategies becomes a form of resistance. Language manifests itself as a weapon or a shield that can protect, hurt or defeat.

When you were making a presentation in Minsk you said that the artist today existed in the information context. What is your information context?

A.K.: Surely, there is context around me. But work and creative work means a constant creation of a new context as well as answering this context. One can shape their own contexts, their own environment, or fit into the existing one and work with it. One can criticize context. For example, facebook: if you're not registered in it, you are viewed as an asocial person. This is also one of the f information flows where you are not the actor, but the viewer and consumer. Every day I read the news; there was a time when I read it non-stop: in the morning, in the afternoon, and in the evening. And I didn't care where the news came from. Boris Groys wrote that nowadays the artist has also become a consumer: he does not create, but uses; he takes artifacts and changes them into other artifacts. Therefore, the context of news had for a long time been my context. Now I'm trying to extend this context a bit, for example, to read books, communicate with people.

АПЫТАНКА АПЫТАНКА АПЫТАНКА АПЫТАНКА АПЫТАНКА

Андрэй Дурэйка,
мастак, жыве ў Дзюсэльдорфе

Месцы ў Менску, якія пазначыў бы ўвогуле як важныя:

1. Дом Ураду Рэспублікі Беларусь. 1930–34. Арх. Ёсіф Лянгбард. Пляц Незалежнасьці

2. Нацыянальная бібліятэка Беларусі. 1929–32. Арх. Георгі Лаўроў. Скрыжаваньне вуліц Чырвонаармейскай і Кірава

3. Опэрны тэатар (Нацыянальны акадэмічны Вялікі тэатар опэры й балету Рэспублікі Беларусь). 1934–38. Арх. Ёсіф Лянгбард. Пляц Парыскай Камуны, 1

4. Нацыянальная акадэмія навук Беларусі, галоўны корпус. 1932–37. Арх. Георгі Лаўроў і Ёсіф Лянгбард. Праспэкт Незалежнасьці, 66

5. Дах вежы дому на Нямізе («Дом Мусінскага»). 1975–93. Арх. Сяргей Мусінскі. Вуліца Няміга, 10

3/5 PERSONA NON GRATA / Caleu

кі турыст за мяжой/ Ул. Парфянок' 1989/90

Уладзімер Парфянок, «Савецкі турыст за мяжой» / З серыі «Persona non grata»
Uładzimir Parfianok, «The Soviet Tourist Abroad» / From the series «Persona non grata»

Уладзімер Парфянок. Жыцьцё з фатаграфіяй

Гутарыла Таццяна Арцімовіч

Свой першы аўтапартрэт Уладзімер Парфянок, па ягоных словах, зрабіў у досыць камфортных умовах: у інтэрнаце на фоне разьдзяўбанай сьцяны, што рыхтавалі пад кафлю. На выяве — апрануты ў паласаты халат такі а-ля дэндзі з Курасоўшчыны, а побач жудасны рукамыйнік і абабітая сьцяна. Так асоба канстатавала сваё права на «прыгажосьць» нават у самых брыдкіх абставінах. Далей прага іншай прыгажосьці, а таксама пошук таго самага «вырашальнага моманту» паступова дапамаглі пераадолець страх сутыкненьня з рэчаіснасьцю й пакінуць "зону фатаграфічнага камфорту». Зьявілася першая буйная сэрыя **«Фрагмэнты быцьця»** (1987–88) з разнастайнымі сцэнамі вулічнага жыцьця Менску, Калінінграду, Рыгі й іншых гарадоў; **«Рынак»** (1990), на якім зафіксаваная штодзённасьць пераломнага перабудовачнага часу; **«Сад камянёў»** (1991) — невялікая калекцыя ўзораў масавай савецкай прапаганды (ананімныя скульптурныя кампазыцыі), што паступова зьнікалі.

У 1990-я, па словах Парфянка, цікаўнасьць да зьнешняга сьвету зьмянілася недаверам да новай рэчаіснасьці. Фатограф-мастак сыходзіць ва ўнутраную прастору свайго мастацкага «я», будуючы ўласны мітагенны сьвет: сэрыя **«Persona non grata»** (распачатая ў 1988 годзе, ці не адзіная тыпалёгія нефармальнай моладзі 1980–90-х), якой выпаў шчасьлівы выстаўны й калекцыйны лёс і, дарэчы, якой Парфянок вельмі ганарыцца; выстаўны праект **«Lucida momenta»** (1995), экспэрымэнт з фрагмэнтамі нярэзкіх, амаль што абстрактных выяваў, якія зьбіраліся ў вялікія таблё; **«Аўстрыйскі дзёньнік»,** дзе побач з выявай фатограф выкарыстоўвае вэрбальны тэкст. У сэрыі **«Недакладныя зьвесткі зь месца падзеяў»** (1998–2001) Уладзімер Парфянок апрабаваў узьдзеяньне сутыкаў суседніх кадраў, каб падкрэсьліць той факт, што фатаграфія — гэта далёка не абсалютная праўда пра рэальнасьць, а вельмі суб'ектыўная яе трактоўка. Потым гэтая ідэя й сам прыём фармальна паўтарыліся ў іншым праекце ўжо «нулявых» — **«Беларускае»,** які быў зроблены падчас шматлікіх экспэдыцыяў па Беларусі з калегамі: Ігарам Пешахонавым, Дзьмітрыем Каралём і Ігарам Саўчанкам. Былі й постмадэрнісцкія экспэрымэнты з кінастужкай «Касабланка»: Уладзімер Парфянок разам з Данілам Парнюком ператваралі фільм у сэрыю плотэрных прынтоў і ў рухомую фатаграфію (праект **«Besame mucho»**).

Гэта далёка ня поўны сьпіс працаў і праектаў, зьдзейсьненых за гады жыцьця з фатаграфіяй. Акрамя ўласнай творчасьці яшчэ ў 1996 годзе распачалася сталая куратарская праца з чужой фатаграфіяй у межах выстаўных праектаў галерэі «NOVA». Такім чынам, амаль *штодня па здымку*, стосы якіх ужо ўтварылі тоўсты дзёньнік эпохі, пераломаў эпохаў, новай рэчаіснасьці, дзе нязьменным застаецца толькі лад жыцьця Ўладзімера Парфянка — фатаграфія.

— Уладзімер, сёньня існуе неверагодная колькасьць розных формаў, відаў, напрамкаў фатаграфіі. Якая фатаграфія падабаецца менавіта вам?

Уладзімер Парфянок: Крытэр для мяне адзін — эмацыйны водгук. Бо фатаграфія — гэта ня толькі мастацтва зь вельмі адмысловай функцыяй рэгістрацыі рэчаіснасьці, функцыяй, на якую ня здольная ніякая іншая форма традыцыйнага выяўленчага мастацтва. Але таксама фатаграфія можа зьяўляцца вельмі асабістым і эмацыйным асэнсаваньнем рэчаіснасьці. Калі нехта так авалодае моваю фатаграфіі, што здолее празь яе перадаць свае эмоцыі й выклікаць водгук у іншых, — гэта для мяне й ёсьць добрая фатаграфія.

— Ці адрозьніваеце вы ў такім выпадку прафэсійную й аматарскую фатаграфію й якім чынам?

У. П.: Вядома, розьніца ёсьць. Часам бачыш здымак вельмі кранальны, які чапляе эмацыйна. Але з формай — праблемы. Быццам нешта ёсьць у ім, але на гэтым усё й заканчваецца. У прафэсіянала пытаньні з формай і зьместам вырашаюцца аўтаматычна. Дасканалае валоданьне рамяством — вельмі важная рэч у фатаграфіі. Але прафэсіянал можа дазволіць сабе й іншы варыянт: калі вельмі добра валодаеш тэхналёгіяй, то можна яе сьвядома парушаць, адхіляцца ад таго, што лічыцца якаснай выявай або дакладнай кампазыцыйнай схемай. Прафэсіянал можа дазволіць сабе гуляць з гэтаю мовай аматарскай, наіўнай фатаграфіі, якую называюць яшчэ вэрнакулярнай фатаграфіяй, ці па-беларуску — мясцовай, местачковай. Між іншым, гэта адзін з апошніх трэндаў — цікавасьць менавіта да такой лякальнай фатаграфіі — аматарскай, прымітыўнай, фатаграфіі, якая абапіраецца на мясцовую тэматыку й робіцца аматарамі для саміх сябе. Менавіта да такой фатаграфіі можна залічыць нашыя сямейныя альбомы. У такой фатаграфіі няма мастацкіх амбіцыяў — яна проста фіксуе звычайныя рэчы, звычайных людзей і звычайныя падзеі...

— Вы акцэнтавалі важнасьць тэхналёгіі, формы фатаграфіі. Але што гэта значыць сёньня, калі ўсё так хутка зьмяняецца? Напрыклад, ёсьць фатографы, якія ўжо нават не націскаюць на кнопку.

У. П.: Я б разьмежаваў вонкава падобныя творчыя практыкі, у якіх выкарыстоўваецца фатаграфія. Ёсьць фатографы, якія застаюцца ўнутры фатаграфічнай выяўленчай традыцыі *(рэальнасьць –› прылада, якая яе фіксуе –› апэратар, які кіруе гэтай прыладай і кантактуе з рэчаіснасьцю –› мастак, які працуе з прадуктам, што быў створаны гэткай прыладай –› выніковы фатаграфічны твор)*. Тут момант візуалізацыі выявы, пераводу таго, што выдаў гэты прыбор, у канчатковы фотаздымак вельмі істотны. І адначасова ёсьць мастакі, якія працуюць з фатаграфіяй, робяць сваё мастацтва на яе аснове *(выява, створаная фотапрыладай –› мастак, які займаецца інтэрпрэтацыяй фотавыявы –› мастацкі твор, які базуецца на фотавыяве або выкарыстоўвае яе)*. Для іх не зьяўляюцца істотнымі ні само фотапрыстасаваньне, ні мэтад фотафіксацыі рэчаіснасьці, ні кантакт з рэальным сьветам — яны працуюць толькі з атрыманай фотавыявай. Таму я б не называў і тых і іншых фатографамі. Ёсьць фатографы-мастакі, ёсьць мастакі, якія выкарыстоўваюць фатаграфію. Ну і, вядома, ёсьць яшчэ проста фатографы й цэлая армія фотааматараў, якія фіксуюць штодзённасьць або свае ўяўленьні пра яе. Натуральна, усё гэта мае права на існаваньне й таксама мае сваю вартасьць.

Наяўнасьць такой творчай гіерархіі зусім не азначае, што аматарская фатаграфія ня можа быць такой жа каштоўнай, як твор высокага мастацтва з музэйнага збору. Выпадковы аматарскі фотаздымак можа зрабіцца прычынай ашаламляльных падзеяў, адкрыць невядомыя старонкі гісторыі, стацца сэнсацыяй!

Сучасны фотамастак мае права выбіраць любы інструмэнт для рэалізацыі сваіх ідэяў. Я й сам вельмі схільны да экспэрымэнтаў з фатаграфіяй. Адзін з апошніх маіх праектаў, напрыклад, зьвязаны з фотафіксацыяй выяваў з тэлеэкрану падчас прамой трансьляцыі сьвяткаваньня Дня Незалежнасьці ў Менску. Я праседзеў дзьве гадзіны перад тэлевізарам, сьвядома здымаючы на лічбавую фотакамэру тое, што ішло ў жывым этэры падчас урачыстасьцяў. Шчыра кажучы, у мяне было нават больш перавагаў, чым калі б я рабіў фотарэпартаж зь месца падзеі. Там я быў бы абмежаваны пэўным пунктам здымкі — не сакрэт, што на такіх афіцыйный сьвятах перамяшчэньне фотарэпартэраў моцна рэглямэнтаванае. А з тэлеэкрану

вы маеце выяву, якую выдаюць у этэр дзясятак камэраў і некалькі рэжысэраў. Мне заставалася толькі складаць сваю візуальную гісторыю.

— Вы пачыналі займацца фатаграфіяй яшчэ ў 1980-я, такім чынам, на вашых вачох адбываліся ўсе тыя неверагодныя тэхналягічныя зьмены. Як зьмянялася вашае асабістае разуменьне таго, чым ёсьць фатаграфія?

У. П.: Так, зьмены ў тэхналёгіі фатаграфаваньня адбываліся вельмі хутка. У 1980-х цэнтральнае месца займала, зразумела, чорна-белая фатаграфія. Масавая фатаграфія была пераважна чорна-белай. Каляровая фатаграфія існавала толькі ў якасьці прыкладной або афіцыйнай: у фотастудыях — дзеля сямейнага фота «на памяць», а ў інфармацыйных агенцыях яна выконвала галоўным чынам прапагандысцкую функцыю. Рабіць каляровыя фотаздымкі выстаўнага фармату было вельмі дорага, таму шмат хто з творчых фатографаў успомніў пра такую забытую тэхналёгію апрацоўкі чорна-белых фатаграфіяў, як танаваньне. І менскія фатографы былі тут у авангардзе на абшарах былога СССР.

Я лічу, што традыцыйная чорна-белая фатаграфія дазваляе маладым фатографам атрымаць вельмі добрую мастацкую практыку. Кожны кадар — з выпадковым сюжэтам, зроблены выпадковым чалавекам — пераводзіць трохвымерную выяву ў двухвымерную, пазбаўляецца колеру, набывае пэўныя элемэнты абагульненьня, што азначае трансфармацыю бачнай рэальнасьці, а не яе мэханічную мультыплікацыю. І гэта ўжо ёсьць прыкметаю стварэньня мастацкага аб'екту! Гэта ўжо ня чыстая рэальнасьць, а пэўная яе рэпліка, інтэрпрэтацыя. Далей ужо справа за аўтарам: як гэтую рэпліку выкарыстоўваць, які сэнс ёй надаваць.

На пачатку 1990-х у Беларусь прыйшла тэхналёгія мінілябаў, якой у краіне амаль што не было. Так стала набіраць моц каляровая фатаграфія — спачатку аматарская, а потым перайшлі на каляровы машынны друк і прафэсійныя фотамастакі. У сярэдзіне 90-х ужо можна было казаць пра бум масавай каляровай фатаграфіі ў Беларусі. Дарэчы, на першых выставах каляровай фатаграфіі ў галерэі «NOVA» «П'еса для бляшанага барабану» й «Прадмова» экспанаваліся здымкі, зробленыя маладымі беларускімі фатографамі Іванам Захаравым, Ільлёй Уваравым, Ульлянай Каранюхінай, Дзьмітрыем Драздом, якія па-рознаму й часам вельмі нетрадыцыйна выкарыстоўвалі магчымасьці тагачаснай каляровай фатаграфіі.

На самым пачатку 2000-х гадоў, калі мінілябаўскі друк фактычна стаў дамінаваць на полі беларускай творчай фатаграфіі, мы зладзілі выставу «Фатаграфія з машыны». Ейнымі ўдзельнікамі былі Валеры Савульчык, Даніла Парнюк і Уладзімер Казлоў, цяпер папулярны расейскі пісьменьнік. Гэтая выстава ўпершыню паставіла праблему наступстваў новых тэхналёгіяў, што прыводзяць да адарваньня фатографа ад інструмэнтаў стварэньня ўласных фатаграфічных твораў. Раней фатографы самі рабілі як нэгатыў, так і пазытыў — стваралі працу сваімі рукамі й пад сваім наглядам. З прыходам мінілябаў істотная частка творчага працэсу была ўзурпаваная машынамі й тымі, хто іх абслугоўвае.

У гэтыя ж гады прыйшла й лічба: спачатку прымітыўныя «мыльніцы», пазьней — больш прафэсійная лічбавая фотатэхніка. Працэс праяўкі плёнкі таксама практычна адыйшоў у нябыт. Гэта быў яшчэ адзін крок да адлучэньня фатографа ад альхіміі фатаграфічнага працэсу, які цяпер максымальна спросьціўся: націснуў на кнопку — атрымаў фотавыяву. Але разам з гэтым фатаграфія пачала страчваць нешта магічнае, выпадковае, непрадказальнае й нават невытлумачальнае. У тыя гады ў мяне аднойчы быў досьвед вясельнай здымкі для майго сябра, якую я цалкам запароў: фотастужка зьляцела з касэты, і не засталося аніводнага нармальнага кадру! Але ў гэткіх катастрафічных сытуацыях быў і свой драйв! Можна сказаць, што пасьля здымкі застаўся адзіны мэтакадар, на якім зьмешчаная ўся вясельная фотасэсія. Нават можна было б пайсьці шляхам Ігара Саўчанкі й гэты кадар праявіць, раздрукаваць і падпісаць, што ў гэтым «белым квадраце» знаходзіцца. Але для такіх выпадкаў, як вясельле, гэта, вядома, ня самы прымальны варыянт. Сёньняшняя лічбавая фатаграфія амаль што пазбаўленая такіх катастрафічных сытуацыяў. Вядома, можа адбыцца татальная катастрофа з вашым архівам на сапсаваным вінчэстэры або флэшцы. Але гэта здараецца вельмі рэдка. А раней яго вялікасьць Выпадак умешваўся амаль у кожны момант вашага ўзаемадзеяньня з рэчаіснасьцю праз фотакамэру.

Іншы вельмі істотны момант для лічбы — запаволенасьць здымкі, пэўнае спазьненьне спрацоўкі затвору. Справа ў тым, што, калі націскаеш на кнопку спуску, у лічбавых камэрах ёсьць момант, калі апарат «думае». Значыць, зьяўляецца зазор паміж спробай фатографа нешта зафіксаваць і тым, як і калі гэта робіць камэра. І камэра ўвесь час спазьняецца — няхай сабе й на долі сэкунды, але спазьняецца. Гэта зьяўляецца прычынаю бясконцых фрустрацыяў фатографаў-лічбавікоў, бо ў выніку маеш ня тое, што хацеў зьняць… А ў плёначных мэханічных камэрах націск на кнопку фактычна супадае з момантам спрацоўкі затвору, што дае больш адэкватную карцінку рэчаіснасьці, якая трапляе ў цёмнае чэрава фотакамэры. Менавіта таму многія профі не адмаўляюцца ад такіх камэраў — ставяць лічбавы заднік, напрыклад, але мэханіка застаецца той.

Напэўна, тэхналёгія будзе разьвівацца далей, і лічбавыя фотакамэры будуць станавіцца больш хуткаснымі, рэактыўнымі, разумнымі, якасьць выявы — больш дакладнай, дасканалай. Але, верагодна, што гэты славуты зазор паміж імпульсам фатографа зрабіць здымак і выніковай спрацоўкай фотакамэры будзе цяжка пераадолець…

— Вядома, што нулявыя прайшлі пад знакам спрэчак вакол лічбы й плёнкі. Якую пазыцыю занялі вы?

У. П.: Так, тады спрачаліся ўсе. Тыя, хто меў досьвед традыцыйнай фатаграфіі й разумеў, што адбываецца ўнутры фотакамэры, бачылі, што лічба дазваляе рабіць ня ўсё. Што тычыцца мяне, я займеў сваю першую лічбавую камэру яшчэ ў 2003 годзе. Лічба дазваляла здымаць хутка, шмат і практычна ўсё без абмежаваньняў — але наўрад ці гэта была мастацкая фатаграфія… Чым болей было лічбы, тым меней часу я праводзіў у цёмным пакоі, дзе раней сам друкаваў свае здымкі — фактычна ствараў іх. І, шчыра кажучы, я шкадую пра гэта.

Зь цягам часу дадалася яшчэ экранная прэзэнтацыя фотаздымкаў, якая пачала ўсё больш выціскаць з ужытку фатаграфію, надрукаваную на паперы. Хуткі інтэрнэт працягвае гэты працэс прафанацыі фатаграфіі як друкаванага мастацтва. Робіцца відавочным, што лічба й плёнка, фотавыява на экране й фотавыява на паперы ўсё больш разыходзяцца ў паралельныя плыні. І цалкам верагодна, што лічба пасуе менавіта да плоскага экрану манітору й больш адпавядае рэгістравальным функцыям фатаграфіі, а традыцыйная фатаграфія — з праяўкай плёнкі й друкам на паперы — гэта іншы выяўленчы сродак, больш прыдатны для стварэньня мастацтва. Так, лічбавая й плёначная фатаграфіі маюць агульныя карані, але насамрэч розныя.

Уладзімер Парфянок, «Б / н (226.3.15a-16)», фрагмэнт
Uładzimir Parfianok, «Untitled (226.3.15a-16)», fragment

Лічу, што лічба ў пэўным сэнсе разбэшчвае й адвучае думаць, аналізаваць, ставіцца больш крытычна да таго, што здымаеш. Зь візуальнага гурмана ты ператвараесься ў аднаго з шматлікіх усёедаў…

— Дакладныя вынікі татальнай дэмакратызацыі фатаграфіі мы можам штодня назіраць у сваёй стужцы фэйсбуку. Хтосьці вельмі крытычна ўспрымае гэтую бясконцую плынь фрагмэнтаў самай шэрай чалавечай штодзённасьці. Як вы да гэтага ставіцеся?

У. П.: Вядома, ёсьць стомленасьць ад гэтых бясконцых фотак коцікаў-кветачак-гулянак, але, на маю думку, ня трэба забараняць аматарам друкаваць тое, што яны звычайна здымаюць. Выяўленчая мова фатаграфіі разьвіваецца дзякуючы прыходу ў рамяство менавіта гэтай арміі фотааматараў, не абцяжараных ведамі гісторыі мастацтва й правілаў кампазыцыі, але часта з выдатнай інтуіцыяй. Часам адкрыцьці, якія робяць аматары, могуць моцна паўплываць на разьвіцьцё прафэсійнай фатаграфіі. Так ужо было сто гадоў таму, калі фатаграфія выйшла са студыяў на вуліцы гарадоў, дзякуючы партатыўным фотакамэрам фірмы «Kodak», зробленым адмыслова для аматараў. Фатаграфія хутка перажыла той шок ад таго, што й якім чынам здымалі нэафіты. І прафэсійная фатаграфія хутка скарысталася энэргіяй, вынаходлівасьцю й фантазійнасьцю аматараў, адкрыўшы сваю новую, аўтэнтычную выяўленчую мову, не падобную да той, што была раней запазычаная ў традыцыйнага жывапісу. Такім чынам, аматары вынаходзяць, а прафэсіяналы сьвядома выкарыстоўваюць. Гэтыя два полі — прафэсійнае й аматарскае — ня могуць існаваць адно без аднаго. А што тычыцца стужкі фэйсбуку, проста трэба настроіць яе пад сябе, выдаляючы тых, хто турбуе й дакучае. Я люблю глядзець здымкі фотааматараў, бо ведаю, што змагу знайсьці там штосьці для сябе цікавае.

Дарэчы, для Беларускага павільёну неафіцыйнай 53-й Вэнэцыянскай біенале ў Менску ў 2009-м я рабіў праект «Фотаздымкі са сьметніцы». Маецца на ўвазе кампутарная сьметніца, куды мы накіроўваем самыя розныя забракаваныя файлы, уключаючы фотаздымкі. Справа ў тым, што ў мяне (як і ў кожнага з нас) ёсьць сваё ўспрыманьне таго, што я раблю сам, ёсьць пэўнае разуменьне свайго стылю, які характэрны для маёй творчасьці. Астатняе я звычайна выкідваю ў сьметніцу. Аднойчы зразумеў, што гэта памылкова, залез туды й аднавіў тое, што там захоўвалася на працягу некалькіх гадоў, — нейкія сюжэтныя штампы, кампазыцыйныя памылкі, недарэчнасьці, банальныя карцінкі й г. д. Такім чынам і сфармаваўся вялікі масіў рэінкарнаваных лічбавых фатаграфіяў з майго сьмецьця. І самае дзіўнае, што я там адшукаў даволі шмат нечаканых і дзіўных фатаграфіяў, якім было наканавана зьнікнуць назаўсёды! Мне падаецца, праз колькі гадоў я зноў знайду там нешта цікавае, чаго не заўважыў напачатку.

— Вас, а таксама Галіну Маскалёву, Уладзімера Шахлевіча, Ігара Саўчанку, Сяргея Кажамякіна крытыкі залічваюць да Менскай школы фатаграфіі. Як вам падаецца, што для вас усіх характэрнае?

У. П.: Вызначэньне «Менская школа» ўпершыню прагучала з вуснаў фінскага куратара вялікай выставы новай савецкай фатаграфіі, да якога Валера Лабко прывёз валізку прац фатографаў зь Менску. Магчыма, што тая назва толькі геаграфічная, зьвязаная зь месцам нараджэньня гэтай фатаграфіі. Аднак, верагодна, што яна адзначае й нейкі адметны стыль: мы даволі моцна адрозьніваліся, напрыклад, ад харкаўскіх, маскоўскіх або піцерскіх фатографаў 1980-х гадоў. Мне больш падабаецца вызначэньне «новая хваля». Менавіта гэты тэрмін выкарыстоўваўся ў назвах дзьвюх вялікіх фотавыставаў у Маскве, што ладзіліся намі ў 1990–91 гадах.

— Што характэрна для «новай хвалі»?

Уладзімер Парфянок, з сэрыі «Б / н», трыплексны друк
Uładzimir Parfianok, «Untitled» serias, triplet photographic print

У. П.: Іншае стаўленьне да фотавыявы. У тыя гады існавала афіцыйная рэпартажная фатаграфія, а таксама была пашыраная фотаклюбная фатаграфія. Апошняя пераважна й атаясамлівалася з мастацкай фатаграфіяй. У краіне дзейнічала шмат фотаклюбаў, але ў другой палове 1980-х яны яўна перажывалі творчы крызыс. На хвалі перабудовы ў фатаграфію прыйшла маладая генэрацыя, якая была даволі скептычна настроеная супраць фотаклюбнай эстэтыкі й афіцыйнай прапагандысцкай фатаграфіі. З аднаго боку, гучалі дэкларацыі радыкальнага крыла «Беларускага клімату», маўляў, мы зробім новую фатаграфію, усё разбурым і пачнем спачатку. Але нашая нефармальная асацыяцыя фатографаў «Правінцыя» займала не такую радыкальную пазыцыю: мы спрабавалі зьмяніць мову фатаграфіі, стаўленьне да яе. Акцэнт рабіўся на тое, што фатаграфія не павінна быць абразом у рамцы, што фотаздымкі могуць быць чымсьці неадназначным, не адзінкавым, экспанавацца цэлай сэрыяй, утвараць цыкль... Зьмест фатаграфіі можа быць любым, а ня толькі прыгожыя пэйзажы, белыя коні ля ракі ды сымпатычныя паненкі ў капялюшыках, якімі й адзначаецца фотаклюбны стыль… Форма таксама можа быць якой заўгодна. Была абвешчаная ціхая вайна розным акантоўкам і шэранькім паспарту вакол фотавыявы. Мы свае працы разьмяшчалі выключна на белай паперы. Змагаліся супраць кадраваньня й друкавалі свае фатаграфіі звычайна, як яны й былі ў нэгатыве. Адмысловай фішкаю было пакідаць частку пэрфарацыі, якая падкрэсьлівала, што гэта голы кадар без усялякіх даробак, так званае «ро». Драпіны на плёнцы, каляровыя плямы, што ўзьнікаюць падчас «спантаннага» танаваньня (таксама нашая менская фішка), надпісы ад рукі па паверхні фотаздымкаў — усё гэта й іншае сур'ёзна трансфармавала стылістыку тагачаснай беларускай фатаграфіі.

— Калі вярнуцца да вашай творчасьці, вы адзначылі, што вашыя тэмы зьмяняліся. Як гэта адбывалася, куды вы рухаліся?

У. П.: Мне падаецца, існуе агульная тэндэнцыя ў пошуку тэмаў і згодна зь ёю можна адрозьніць фатографа-пачаткоўца ад таго, хто займаецца фатаграфічнай творчасьцю даўно. Для навічка характэрна працаваць з так званым бліжнім колам: здымаеш прыроду, сябе, сяброў, знаёмых, аднаклясьнікаў, аднакурсьнікаў, сваіх любімых людзей — не пакідаеш сваю зону камфорту. Фатаграфія адрозьніваецца ад іншых мастацкіх практык тым, што яна вымагае сапраўднага кантакту з рэальнасьцю. Каб зрабіць партрэт, уяўленьня для фатографа замала, патрэбная яшчэ й мадэль. Наладзіць жа кантакт зь незнаёмым чалавекам складана, такі досьвед прыходзіць з гадамі. Навічкі, зразумела, абіраюць больш камфортныя для сябе зоны. Часам першыя здымкі бываюць вельмі добрыя: партрэт маці, блізкіх, тых, хто разумее «правілы гульні» й дазваляе табе рабіць зь імі, што заўгодна. Але потым трэба паціху пакідаць гэтую камфортную прастору й ставіць перад сабой больш складаныя задачы. Вучыцца ня толькі тэхналёгіі, але працаваць у больш шырокай прасторы: жыцьцё сям'і, жыцьцё пэўнай групы людзей, жыцьцё грамадзтва. На жаль, многія фатографы так і застаюцца на ўзроўні здымкі ў камфортных зонах і думаюць, што ўсё супэр, але насамрэч яны проста ня могуць пераадолець страх і выйсьці вонкі. Я гэты страх у свой час здолеў перамагчы.

— Але апошні свой праект вы здымалі таксама ў камфорце — у сваім пакоі перад тэлевізарам?

У. П.: Так, але тэма, якую я хацеў узьняць, была даволі праблемная для наступнага публічнага экспанаваньня. Тут быў іншай якасьці дыскамфорт. У мяне быў выбар, як я ўжо казаў: пайсьці непасрэдна на парад і заставацца прывязаным да аднаго пункту здымкі ці зьняць сьвята такім апасродкаваным чынам. Увогуле, гэта было заданьне для студэнтаў нашай летняй фотаакадэміі. У нас былі нават афіцыйна выпісаныя прапускі на гэтае мерапрыемства. Але я разумеў, што буду абмежаваны. Сваім студэнтам я таксама параіў не ісьці на само сьвята, а здымаць пэрыфэрыю падзеяў — тое, што адбываецца навокал. Цяпер здымаць на фота саму падзею ўжо не актуальна. У выніку нехта здымаў, што людзі робяць побач у парку. Ягор Войнаў зафіксаваў, як чалавек мые машыну, а побач працуе тэлевізар, па якім якраз трансьлюецца парад. Дарэчы, цікава атрымалася: на ягоным здымку на тэлевізары зафіксаваны амаль той самы кадар, які я зьняў у кватэры са свайго тэлевізару. Такое спалучэньне розных поглядаў на адну падзею дало больш аб'ёмны вынік. А ў тых, хто непасрэдна быў на мерапрыемстве, атрымаліся толькі тры сюжэты: ляцяць самалёты, пад'ехала машына з прэзыдэнтам і людзі, што стаяць побач.

— Што, на вашую думку, адбываецца сёньня зь беларускай фатаграфіяй?

У. П.: Мне падаецца, што беларуская фатаграфія нікуды ня рушыць, яна год за годам, дзесяцігодзьдзе за дзесяцігодзьдзем рухаецца па замкнёным коле. На жаль, сёньня няма тых асяродкаў, дзе бесьперапынна ішоў бы працэс разьвіцьця фатаграфічнага мастацтва, акумулявалася б творчая энэргія маладых аўтараў, адбываўся б дыялёг розных пакаленьняў беларускіх фатографаў. Ці я іх ня бачу? Калі галерэя «NOVA» месьцілася ў Купалаўскай бібліятэцы, то слой за слоем там нешта нарастала, назапашвалася. Працэс патроху рухаўся наперад. Сыйшлі ў 2009 годзе зь бібліятэкі — і быццам усё зьнікла… Такія «месцы зборкі» вельмі неабходныя. Некаторыя лічаць, што, маўляў, няма галерэяў, творчых пляцовак — ну й ня трэба, зраблю сваю вэб-галерэю ў інтэрнэце й буду зоркай! Але патрэбныя менавіта рэальныя, а не віртуальныя прасторы для камунікацыі творчых людзей. У бібліятэцы неяк выбудавалася сыстэма падтрымкі фатаграфіі, і выставы год за годам станавіліся ўсё больш моцнымі. Гэты працэс не замяніць размовамі ў сацсетках ці сустрэчамі ў кавярнях.

У нас не зьяўляецца ні кніг па фатаграфіі, ні альбомаў творчай беларускай фатаграфіі, няма ніводнага фотачасопісу, ня памятаю я й пра буйныя выстаўныя праекты аналітычнага кшталту — няма ўсяго таго, што падсумоўвае пэўныя дасягненьні фатаграфіі. Кожны працуе сам на сябе, сам дзеля сябе. Пануе, на маю думку, ідэалёгія індывідуалізму, калі не сказаць эгацэнтрызму. Раней нас натхнялі іншыя ідэі, мы абмяркоўвалі свае праекты на этапе іхнага нараджэньня, дапамагалі адзін аднаму, слова «канкурэнцыя» было проста не актуальнае. І быў плён: буйныя замежныя выставы новай беларускай фатаграфіі, каталёгі, публікацыі, пакупкі працаў у калекцыі замежных музэяў.

Беларуская фатаграфія ня ведае, куды рухацца. І гэта зьвязана таксама з агульнай праблемай нацыябудаўніцтва, бо дагэтуль яснай нацыянальнай ідэі так і не зьявілася. Магчыма, кожны паасобку навучыўся быць мастаком у Беларусі, але наўрад ці ёсьць агульнае разуменьне таго, што значыць быць сучасным беларускім мастаком і ствараць сучаснае беларускае мастацтва, цікавае па-за межамі Беларусі.

— Што такое для вас фатаграфія?

У. П.: Гэта лад жыцьця. Не гульня ў жыцьцё, а менавіта сама ягоная форма. Што б я ні рабіў, — гэта фатаграфія ў рознай форме яе праявы.

Эвэліна Домніч і Дзьмітры Гельфанд, «Гідраакустычнае дасьледаваньне», 2010
Eveline Domnitch & Dmitry Gelfand, «Hydro Acoustic Study», 2010

Эвэліна Домніч і Дзьмітры Гельфанд, «Гідраакустычнае дасьледаваньне», 2010
Evelina Domnitch & Dmitry Gelfand, «Hydro Acoustic Study», 2010

«ДАЦЬ ГОЛАС ТАМУ, У КАГО ЯГО НЯМА»

Ірына Ануфрыева

У 2003 годзе Ірына Ануфрыева, на той момант яшчэ студэнтка эканамічнага факультэту ЭГУ ў Менску, на Міжнародным тэатральным форуме «Адкрыты фармат» пазнаёмілася з СУ-ЭН, бута-танцоркай са Швэцыі. Маючы досьвед навучаньня ў студыі тэатру «ІнЖэст» Вячаслава Іназемцава, Іра ўжо ведала, што бута — менавіта той напрамак, у якім яна хацела б працаваць далей, таму сустрэча з СУ-ЭН сталася для яе пэўным знакам. І, як аказалася пазьней, гэтае знаёмства сапраўды вырашыла ейны лёс. У 2004 годзе закрылі ЭГУ, трэба было нешта вырашаць: ехаць вучыцца ў Санкт-Пецярбург ці пазьней у Вільню? Тым больш, за плячыма ўжо досьвед удзелу ў менскім фэстывалі «НАВІНКІ» (у 2003 годзе — пэрформанс «Прыгавораная» й у 2004 — «Прысьвячаецца»). Раптам Ірына атрымлівае запрашэньне ад СУ-ЭН прыняць удзел у «Chicken Project» у Стакгольме, а праз год ёй прапануюць вучыцца ў «SU-EN Butoh Company». Такім чынам, усё вырашана, і Ірына на некалькі гадоў зьяжджае ў Швэцыю, дзе амаль што ў казармавых умовах спасьцігае мастацтва бута.

Час ад часу Іра прыяжджала на радзіму: паказвала свае працы на фэстывалі «Гендэрны маршрут» у Менску ў 2005 і 2006 гадах. Выступала на адкрыцьці Галерэі сучаснага мастацтва «Ў» у кастрычніку 2009-га. Праз два гады прыяжджала сюды разам з праектам «CityArtLab» швэдзкай мастачкі Ганны Віёлы Холбэрг. У межах гэтага праекту паказала прысьвечаны Людміле Русавай сола-пэрформанс «Ірачка, вазьміце цукерачку, альбо Ўсім прывітаньне ад Хансюсі» (падчас выступу Ірына чытала тэксты з кнігі Русавай «Наскрозь»).

На пачатку гэтага году Ірына зноў наведала Беларусь. Гэтым разам ужо з паўнафарматнай працай «У пустэчы» (ідэя й танец — Ірына Ануфрыева, музыка — Дыяманда Галас, касьцюм — Яана Бодзек), якую яна адмыслова падрыхтавала для першага форуму плястычных і танц-тэатраў Беларусі «ПляStформа-Менск-2013», куды яе запрасіў Вячаслаў Іназемцаў. *Танец невыноснай прыгажосьці* «Ў пустэчы» стаўся адной з самых запамінальных падзеяў форуму. Шчыры, агрэсіўна эмацыйны, экзыстэнцыйны — шмат для каго той вечар стаўся сапраўдным выпрабаваньнем.

— Калі я правільна зразумела, твая праца «Ў пустэчы» на публіку паказаная ўпершыню ў Менску?

Ірына Ануфрыева: Так, але яна яшчэ ня скончаная. Я пачала ствараць яе ў кастрычніку мінулага году — разьвіваць ідэю, распрацоўваць адмысловую мову цела, будаваць харэаграфію. І першы вынік быў паказаны ў межах форуму «ПляStформа».

— Як ты сама ацэньваеш вынік? Што ўдалося, што, магчыма, не?

І. А.: Гэтая праца вельмі інтэнсіўная. Я яшчэ ня бачыла відэазапіс, таму складана адказаць дакладна. Магу толькі аналізаваць свае ўнутраныя адчуваньні. Але тое, над чым я працавала й што хацела паказаць, быццам атрымалася. Безумоўна, ёсьць рэчы, над якімі трэба працаваць далей, у якіх я як харэограф адчуваю, што неабходна разьвіць цялесную мову. Але праца пачынае складацца, я пачынаю бачыць ейную завершанасьць.

— Чаму ты абрала такую тэму — катаваньне ў ізаляцыі?

І. А.: Упершыню сьвядома я сутыкнулася з гэтай тэмай, калі ў 2009 годзе пабывала ў Аўшвіцы / Біркенаў і прабыла там вялікую колькасьць гадзінаў. Гэта адзін бок. Другі — я даўно хацела працаваць з музыкай Дыяманды Галас. І вось летась у жніўні, калі рыхтавалася да выступу ў межах III Маскоўскай міжнароднай біенале маладога мастацтва, я слухала кампазыцыю «Hee Shock Die» з альбому Дыяманды «Schrie 27», які быў запісаны ў 1996 годзе й прысьвечаны катаваньню ў ізаляцыі. Я ўбачыла танец, мне вельмі захацелася зрабіць гэтую працу. І вось летась у верасьні ў Осла я сустрэла Дыяманду й абмеркавала зь ёю магчымасьць стварыць працу ў дуэце зь ейным голасам. Другі раз мы ўбачыліся зь ёю ў сьнежні ўжо ў Стакгольме, і гэтая сустрэча дала мне шмат сілы й падтрымкі ў разьвіцьці працы й падрыхтоўцы да фэстывалю ў Менску. Я працягнула дасьледаваць тое, над чым працавала Дыяманда, але разьвіваць гэтую тэму ўжо праз мову цела.

Варта таксама адзначыць, што «Ў пустэчы» складаецца з трох элемэнтаў — голасу Дыяманды, сьвятла й касьцюму мастачкі Яаны Бодзек і маёй харэаграфіі. Гэтыя элемэнты важныя й узаемазьвязаныя, і менавіта іх спалучэньне ўтварае тую прастору, пра якую я хачу расказаць.

— Я ведаю, што зь Яанай ты ў прынцыпе супрацоўнічаеш даўно, у вас ужо склаўся такі творчы тандэм.

І. А.: Так, я працую зь ёю з 2008 году. Я сустрэла яе, яшчэ калі вучылася ў СУ-ЭН, і з таго часу мы стварылі шмат працаў. За гэтыя гады мы выпрацавалі свой спосаб стварэньня выступу, пэрформансу, спэктаклю, маем пэўны шлях разьвіцьця ідэі, пошуку працы, яе характару, сутнасьці. Мы працуем вельмі інтуітыўна. Яана даўно ведала пра тое, што я мару працаваць з музыкай Дыяманды, потым, калі я ўжо працавала, ёй было дастаткова некалькі разоў прыйсьці ў студыю падчас маёй рэпэтыцыі, каб зразумець, што адбываецца. Яна адчула прастору, ейны характар і стварыла касьцюм і сьвятло. Фактычна яна ў сваёй форме выявіла тое, што я разьвівала цялесна. Таму візуальны элемэнт — вельмі арганічная й неад'емная частка гэтай працы, гэтаксама, як і музыка Дыяманды й мае рухі. І хоць я прыехала ў Менск адна, але ведала, што мы ўтрох — Дыяманда, Яана й я.

— Калі казаць увогуле пра кампазыцыю працы, зараз «У пустэчы» ўмоўна складаецца з чатырох частак. Цішыня чаргуецца з кампазыцыямі Дыяманды. З чым зьвязана менавіта такое кампазыцыйнае рашэньне?

І. А.: Мне была неабходная гэтая цішыня дзеля таго, каб прыйсьці да кампазыцыяў, каб увайсьці ў прастору з гукам. «Schrie 27» пабудаваны так, што кожная кампазыцыя ў ім мае сваю гісторыю, яны ўсе вельмі розныя, і кожная частка «Ў пустэчы» таксама асобная, мае сваю гісторыю, свой характар. Таму я вырашыла адбіць кожную частку цішынёй і цемрай.

Таксама я ведаю, што першапачаткова, калі Дыяманда рабіла «Schrie 27» для радыё, яна сама хацела, каб пасьля кожнай кампазыцыі была паўза 30 сэкундаў. Але на радыё гэта рэалізаваць не атрымалася. Тым ня менш у сваіх жывых выступах яна робіць менавіта так. Цяпер я выкарыстала толькі дзьве кампазыцыі з альбому, а ўсяго іх — на 27 хвілінаў. Паступова пляную дадаваць і іншыя.

— Ці важны для цябе глядач у гэтай гісторыі? Якіх узаемадачыненьняў зь ім ты чакаеш?

І. А.: Дыялёг з гледачом — істотны момант. Важна, каб не перашкаджалі ні таму, хто на сцэне, ні тым, хто хоча глядзець. Для мяне заўсёды нечакана й дзіўна, калі ўдаецца дасягнуць адзінства выканаўцы й гледачоў, калі ў залі ўзьнікае адчуваньне гэтага моманту. І ўсе мы, хто так прызвычаіўся хавацца ў мітусьні штодзённых клопатаў, знаходзімся ў моманце тут і цяпер. Гэта вельмі моцны досьвед. Вельмі важны для мяне, і калі я сама на сцэне, і калі я глядач. Зразумела, што кожны прысутны атрымае свой досьвед, свае перажываньні, але я заўсёды імкнуся да прасторы тут і цяпер. У гэтым вялікая сіла.

— Наколькі нечаканымі для цябе аказаліся рэакцыя публікі, а потым пытаньні, якія гучалі пасьля спэктаклю?

І. А.: Калі падчас першага зацямненьня я пачула, як па залі прайшла хваля, мабыць, крыху нэрвовага сьмеху, то адчула, што гледачам можа быць нялёгка й што, магчыма, выступ будзе складаным і для мяне. Гэтая праца інтэнсіўная

Ірына Ануфрыева, «У пустэчы» / Фота Аляксея Сталярова, Менск, 2012

й патрабуе вялікай канцэнтрацыі й увагі. Але я, вядома, разумела, што для гледача гэтая праца можа быць складанай для ўспрыманьня. Унутры пранеслася хваляваньне, калі ўжо амаль у самым канцы я пачула, як нейкая жанчына пачала сьпяваць. Я падумала, што выступ, магчыма, давядзецца скончыць раней, чым гэта было заплянавана. Але, на шчасьце, усё абыйшлося.

Што тычыцца абмеркаваньня пасьля выступу, мне вельмі спадабаліся пытаньні, бо адчувалася, што іх задаюць людзі, якім сапраўды цікава даведацца больш і пра форму, і пра самую працу.

— Існуе шмат розных формаў, кірункаў танцу. Ты выбрала бута. Чаму? Што табе дае менавіта гэтая форма?

І. А.: Прыход да бута для мяне, напэўна, натуральны. Я заўсёды хацела працаваць са сцэнічнай прасторай, яна мяне зачароўвала — магія моманту тут і цяпер, калі танцор альбо актор выходзіць на сцэну ці ў іншую сцэнічную прастору й быццам стварае яе зноўку, трансфармуе, нараджае новае тут і цяпер, якое доўжыцца роўна столькі ж, колькі й сам выступ. Я разумела, што не хачу займацца чыстым танцам ці псыхалягічным драматычным тэатрам, і доўга шукала форму выказваньня. Да таго часу, пакуль ня ўбачыла «Елку Ў» Вячаслава Іназемцава. Спэктакаль моцна ўразіў мяне, і я зразумела, што хачу вучыцца менавіта гэтаму. Пайшла ў студыю «ІнЖэст», дзе Вячаслаў Іназемцаў вучыў і распавядаў нам пра бута, пра Хідзіката, Кацуо Яно. Так я зразумела канчаткова, што гэта тая форма, якая мне патрэбная.

— Чаму бута — гэта прыгожа (калі прыгожа)?

І. А.: Прыгажосьць бута палягае ў тым, што гэтая форма спасьцігае, разглядае жыцьцё з усімі элемэнтамі, якія ў ім прысутнічаюць. З раньняга дзяцінства нас вучаць любіць сьвятло й баяцца цемры. Мы ўсе так радуемся нараджэньню новага жыцьця й так баімся старасьці, прагнем аднаго й так страшымся другога. Хаця і тое, і другое зьяўляюцца часткамі аднаго працэсу.

Напрыклад, «У пустэчы»... Я са свайго досьведу, на прыкладах іншых людзей ведаю, што ў сьвеце існуе вялікая колькасьць пакуты. У гэтую хвіліну мноства людзей праходзіць праз страшныя моманты ў жыцьці. І ў гэтых людзей няма голасу. Кожны чалавек аднойчы трапляе ў сытуацыю, калі ў яго няма голасу, калі ён абсалютна бездапаможны. Таму ў гэтай працы мне важна даць голас тым, у каго яго няма. Хаця, вядома, найперш я хачу даць гэты голас самой сабе.

— Але адрасаты тваёй працы ня тыя людзі, якія прайшлі праз гэта, а тыя, хто хацеў бы ня ведаць, так?

І. А.: Магчыма, тыя, хто прайшоў праз такое, не змаглі б вытрываць і хвіліну гэтага выступу, бо яны занадта траўмаваныя. Але мне здаецца, ня варта пазначаць тых, хто зьяўляецца гледачом, адрасатам гэтай працы, таму што мы ўсе жывыя людзі са сваім індывідуальным досьведам, гісторыяй, са сваім болем. Таму нельга сказаць, што гэтая праца для тых, хто заплюшчвае вочы. Гэта было б няслушна й несправядліва.

— Ці ёсьць нейкая тэма, пра якую ты ня можаш ці ня хочаш гаварыць?

І. А.: Напэўна, мне прасьцей сказаць, пра што магу гаварыць. Я хачу рабіць працы пра жыцьцё — пра каханьне, радасьць, эўфарыю, боль, якія ўсе ёсьць часткамі жыцьця. Я жадаю застацца жывым сумленным чалавекам, тым, хто яшчэ можа адчуваць. Таму хачу, каб мае працы былі такімі ж.

— Ты часта робіш акцэнт на тым, што ты традыцыяналіст. Што для цябе значыць традыцыя ў мастацтве?

І. А.: Чым сталейшая станаўлюся, тым больш разумею, наколькі важна мець пэўны мэтад, прыналежнасьць да традыцыі. У сучасным сьвеце мастакі часта лічаць, што ня трэба валодаць асновай. Але я ўпэўненая, што гэта ня так. Калі ты працуеш зь целам, напрыклад, павінен увайсьці ў студыю, зачыніць дзьверы й працаваць. Немагчыма быць харэографам і не працаваць зь целам ці ня ведаць яго. Калі працуеш у жывапісе, павінен хоць раз узяць у рукі пэндзаль альбо, калі працуеш з ідэяй, — запрасіць людзей, якія валодаюць пэндзлем. А шмат хто лічыць, што гэта не абавязкова. Галоўнае — мець ідэю, падумаць пра яе, прыйсьці й прадставіць яе на сцэне.

У многіх галінах немагчымыя такія памылкі, якія дазваляюць сабе мастакі. Напрыклад, немажліва сабе ўявіць, што хірург прыйдзе й скажа, маўляў, я прачытаў, дзе знаходзіцца сэрца, і цяпер магу апэраваць. І калі хірург зробіць памылку — гэта злачынства, а калі мастак — не. Чаму?.. Якім бы экспэрымэнтальным мастацтвам аўтар ні займаўся, трэба ведаць асновы, разумець, з чым ты экспэрымэнтуеш.

— Ты пачала вучыцца, працаваць тут, потым зьехала ў Швэцыю, жывеш там. Як бы ты параўнала працэсы — перадусім у мастацтве, — якія адбываюцца там і тут?

І. А.: З аднаго боку, зразумела, адрозьненьні ёсьць, і іх шмат. Першае істотнае адрозьненьне, вядома ж, палягае ў розьніцы гістарычных працэсаў. На Захадзе ў XX стагодзьдзі пасьля 20-х гадоў адбываліся адныя падзеі, у нас у той жа самы час рабілася зусім іншае. Зразумела, гэта паўплывала на разьвіцьцё мастацтва тут і там. Другая істотная акалічнасьць — адкрытасьць заходнеэўрапейскай прасторы й значна большая закрытасьць беларускай.

Зь іншага боку, многія рэчы ўнівэрсальныя. Хаця ў той жа самы час кожная прастора адмысловая, мае сваю гісторыю, коды, традыцыі. І важна, на мой погляд, прыняць сябе такім, які ты ёсьць. Параўноўваць ня мае сэнсу, галоўнае — зразумець, дзе ты знаходзісься, хто ты й што ты хочаш рабіць.

Гэтым разам, калі я працавала над выступам і рыхтавалася да прыезду ў Менск, увесь час прамаўляла верш Людмілы Русавай:

характер и качество творческого импульса заключаются
в самой постановке вопроса,
ибо, не задавая вопроса, нет надобности отвечать

вначале по-детски наивное, дилетантское — почему?
позже станет как бы априори
и не будет подлежать сомнению, соответственно и обсуждению,
затем мужественное — что?
потом долго и тупо, без наслаждения — как?
дальше мучительное — где? в чем?
и наконец, фатальное — зачем?
как профессионал, — оставляя себя ни с чем
(1996)

У якой прасторы альбо ўнутры якога б гістарычнага працэсу ты ні знаходзіўся, важна задаваць сабе пытаньні, якія стануць арыентырамі. Таму што сама магчымасьць ведаў яшчэ не азначае жаданьне іх атрымаць ці імі скарыстацца.

— Што значыць фігура Людмілы Русавай у тваім жыцьці?

І. А.: Людміла Русава — адзін з самых значных людзей у маім жыцьці. Я сустрэла яе ў 2003 годзе, калі мне было 20 гадоў, і нашая сустрэча істотна паўплывала на мяне. Але мне дагэтуль цяжка казаць пра гэта. Людміла Русава была вялікай мастачкай, мысьляркай і асобай. Яна дала мне неверагодна шмат, і мы вельмі многае разьдзялілі зь ёю.

— Цябе не палохае ейны лёс?

І. А.: Не. Але я нікому не жадаю прайсьці праз тое, праз што давялося прайсьці ёй.

Ірына Ануфрыева, «У пустэчы» / Фота Аляксея Сталярова, Менск, 2012

Андрэй Лянкевіч (зьверху ўніз)
З праекту «Паганства», 2008–2010
З праекту «Бывай, Радзіма», 2011
З праекту «Бывай, Радзіма», 2011

Андрэй Лянкевіч (зьверху ўніз)
З праекту «Паганства», 2008–2010
З праекту «Фальшывыя жывёлы» (нясканчаны)

«Я ДОБРА РАЗУМЕЮ, ШТО ЖЫВУ НЕ Ў СВАЕЙ КРАІНЕ»

Андрэй Лянкевіч:

Творчы шлях маладога беларускага фатографа Андрэя Лянкевіча — адзін з тых рэдкіх прыкладаў, калі аўтару зь Беларусі ўдалося выйсьці за межы толькі лякальнага кантэксту й абсалютна натуральна ўпісацца ў глябальныя працэсы.

У 2004–2005 гадах ён вучыўся ў «Caucasus Media Institute» на сэмінары «World Press Photo». У верасьні 2007 году быў запрошаны для ўдзелу ў майстар-клясе праекту «Focus on Monferrato» ў Таскане (Італія). У 2009 годзе атрымаў Humanity Photo Awards за працу над праектам, прысьвечаным беларускім паганскім традыцыям. У гэтым жа годзе праект увайшоў у дзясятку фіналістаў «Magnum Expression Award» і атрымаў гран-пры ў Польскім фотаконкурсе, прысьвечаным 170-годзьдзю фатаграфіі. У 2010 годзе Лянкевіч перамог у намінацыі «Людзі ў навінах» конкурсу «Прэс-фота Беларусі 2010». Акрамя гэтага, у Андрэя былі шматлікія выставы ў Польшчы, Нямеччыне, Літве, Францыі. Працы Лянкевіча ўжо знаходзяцца ў розных музэях сьвету. Толькі ў Беларусі ягонае імя — з прычыны яго грамадзянскай пазыцыі — забароненае ў афіцыйным культурным дыскурсе.

Пра свой шлях, мэты й бачаньне сучаснай фатаграфіі, а таксама пра розьніцу культурных працэсаў у Беларусі й Заходняй Эўропе распавядае Андрэй Лянкевіч.

— Вучыўся ты на факультэце радыёфізыкі й электронікі БДУ, і раптам — фатаграфія. Як такое здарылася? Выпадковасьць ці асэнсаваны выбар?

Андрэй Лянкевіч: Гэта жыцьцё. Калі ты адкрыты й шукаеш сябе, то ўсё прыходзіць і адбываецца, як табе трэба. Так здарылася, што я працаваў адміністратарам беларускага сайту навінаў BARC News, дзе пазнаёміўся, дарэчы, зь вялікай колькасьцю людзей, зь якімі працую й цяпер. Тады ў нашым офісе зьявіўся першы лічбавы фотаапарат. А гэта быў 2001 год, якраз прэзыдэнцкія выбары ў краіне, і мы працавалі як маленькая інфармацыйная агенцыя. Спэцыяльнага фотакарэспандэнта ў нас не было, і наш шэф Алесь Казак прапанаваў усім пафатаграфаваць, а пасьля сказаў, што ў мяне лепш за ўсіх атрымоўваецца, таму фотографам буду я. Гэта ўвогуле быў час, калі здымкі былі вельмі запатрабаваныя ў СМІ, і таму я адразу патрапіў у «Камсамолку», фатаграфіі сталі друкаваць, плаціць ганарары. Так і пачалося.

— Як адбывалася твая ўжо фатаграфічная адукацыя?

А. Л.: Што тычыцца традыцыйнай фотаадукацыі — праяўка плёнкі, друк на паперы, — то я праскочыў гэты момант. Адразу пачаў зь лічбавай фатаграфіі. І для мяне гэта не было нейкай магіяй. Я адразу адкрыў для сябе шлях прэс-фатографа: націскаеш на спуск, і празь нейкі час здымак ужо ў газэце.

— Але для лічбавай фатаграфіі таксама патрэбныя веды. А на пачатку нулявых такая тэхніка толькі зьяўлялася ў Беларусі, як і інтэрнэт таксама.

А. Л.: Першыя гады я проста здымаў. Спрабаваў, вядома, зразумець, што робяць калегі, пазнаёміцца зь беларускімі мэтрамі. Напрыклад, Сяргей Грыц, можна сказаць, увёў мяне ў фатаграфію, у сапраўдную агенцкую працу. Праз 3–4 гады, калі я адчуў сябе больш-менш упэўненым у сваёй дзейнасьці, мяне запрасілі працаваць у «Нашую Ніву». Я якраз скончыў навучаньне ў інстытуце, і тут наступіў такі момант якаснай зьмены ў маім фатаграфічным жыцьці. Я выйграў стыпэндыю ад «World Press Photo» і паехаў вучыцца ў Армэнію на цэлы год. Гэта быў крок у невядомасьць. Зразумела, пасьля ўнівэрсытэту ў асноўным людзі неяк супакойваюцца, вырашаюць, як будуць жыць астатнія 25 гадоў і г. д. А я зноў вырашыў павучыцца. І якраз там, у Армэніі, адбыліся тыя значныя для мяне падзеі й сустрэчы, якія паўплывалі на маё разуменьне таго, чым я займаюся.

— Пачынаючы з гэтай стыпэндыі, ты ўвогуле стаў актыўна ўдзельнічаць у розных міжнародных праектах. Для аўтара зь Беларусі гэта сапраўдны прарыў.

А. Л.: Так, але зноў жа гэта, на маю думку, не выпадковасьць. Я проста быў адкрыты да зьнешняга сьвету. Так у маім жыцьці адбыліся сустрэчы з важнымі менавіта для мяне людзьмі. Напрыклад, у Армэніі гэта, натуральна, Пол Лоў, знакаміты фатограф «Magnum» і наш выкладчык. Ён першы і, як потым аказалася, апошні раз пагадзіўся выкладаць гадавы курс на «World Press Photo». Пол прыяжджаў да нас тры разы на працягу году й распавядаў пра свае самыя страшныя здымкі. Таксама сказаў нам: «Калі вы зьбіраецеся здымаць навіны, вам трэба зараз адказаць, наколькі для вас важная сям'я й ці хочаце вы мець блізкага чалавека каля сябе». Для яго асабіста якраз гэтае пытаньне сталася прычынай, каб сыйсьці з «Magnum», таму што для яго сям'я была на першым месцы. Таксама я не забуду адзін выпадак, калі мы нешта сьвяткавалі ў Ерэване, было ўжо 7 гадзінаў раніцы, начныя клюбы былі закрытыя, і таму мы танчылі ў гатэлі пад ноўтбук Пола. Нехта раптам сказаў, што ў нас праз пару гадзінаў іспыт, — можа, трэба разыходзіцца. На што Пол адказаў: «Вы ўжо здалі самы галоўны іспыт свайго жыцьця. Бо, калі вам падабаецца жыцьцё, вы яго любіце, — вам ёсьць што сказаць у фатаграфіі». Гэта якраз тая фраза, якая адкладаецца назаўсёды. Потым я вярнуўся ў Менск, і ЭГУ прапанаваў выкладаць у іх фатаграфію. Пол дазволіў мне карыстацца ягоным плянам і лекцыямі, якія ён распрацаваў для курсу «World Press Photo». Яшчэ былі знакавыя «выпадковыя» сустрэчы зь людзьмі, якія прывялі мяне ў «European Press Photo Agency» (дзе я працаваў 5 гадоў) і дзякуючы якім я пачаў займацца сапраўднай прэс-фатаграфіяй, працаваць у навінах. І такіх сустрэчаў было шмат.

— Калі ты ад'яжджаў у Ерэван, у цябе ўжо быў пэўны фатаграфічны досьвед. Ці адчуў ты розьніцу падыходу да фатаграфіі, калі ўжо трапіў на курс «World Press Photo»?

А. Л.: Калі шчыра, то, калі я ад'яжджаў, яшчэ ня быў у нейкай беларускай фотатусоўцы, таму мне не было з чым параўноўваць. Тое, што я сапраўды адчуў, — гэта сам навучальны працэс, калі можна было прысьвяціць сябе аднаму праекту, думаць не пра грошы й рэдакцыйныя заданьні, а канкрэтна пра адну тэму ў тыдзень. Плюс, вядома, фантастычная бібліятэка, высокага ўзроўню выкладчыкі, магчымасьць вандраваць па Армэніі й Грузіі. Вось тут сапраўды я адчуў розьніцу.

— А калі вярнуўся, ці камфортна пачуваўся, маючы ўжо такія веды й досьвед?

А. Л.: Было, вядома, цяжка: трэба было пачынаць з нуля, бо ўсе газэты й часопісы, зь якімі я супрацоўнічаў, натуральна, забыліся пра мяне. Але я прыехаў зусім іншым чалавекам, думаў па-іншаму, рабіў іншыя фатаграфіі. Тым больш атрымаў прапанову — таксама такое «супадзеньне» — працаваць для EPA, і пяць гадоў у такіх жорсткіх сусьветных навінах — гэта быў ужо іншы досьвед.

— Іншы ў чым?

А. Л.: Калі параўноўваць, напрыклад, з «Нашай Нівай», якая выходзіць раз на тыдзень, то, зразумела, ты можаш здымак зрабіць сёньня й прынесьці яго заўтра ці пасьлязаўтра. Калі працуеш для навінаў на эўрапейскую агенцыю, у цябе ёсьць максымум тры гадзіны, каб адаслаць здымак, бо пасьля ён ужо не жыве. Напрыклад, калі БАТЭ гуляў у лізе чэмпіёнаў, і было -19°. Уявіце, што чалавек з кампутарам, з фотаапаратам робіць здымак, і ўжо праз хвілінаў 25 першыя фатаграфіі павінны ляжаць у агенцыі. І нікога не цікавіць, што -19°. Вось у гэтым розьніца.

— Дарэчы, калі адказаць на пытаньне Пола, чым для цябе ёсьць сям'я?

А. Л.: Вядома, гэта важнейшае за працу. Гэта якраз адна з прычынаў, чаму я перастаў займацца рэпартажнай фатаграфіяй. Я добра разумеў, што ў любым выпадку гэта будзе дамінаваць нада мною й маімі блізкімі.

— Так зьявілася «Паганства»?

А. Л.: Гэта таксама «выпадковасьць». Калі працаваў у навінах, на ЕРА, узьнікла такое ўнутранае жаданьне адказаць на нейкія свае пытаньні. У прынцыпе, так адбывалася, што я пачынаў рабіць нейкія здымкі й ужо напрыканцы праекту раптам разумеў, якое пытаньне за імі стаяла, на што шукаў адказ. Тут паўплывала таксама сустрэча з Анатолем Клешчуком, нашым беларускім фатографам. Ён увесь час вандруе па Беларусі, ведае кожную вёску. І вось я ўбачыў на першай старонцы газэты «Зьвязда» ягоны рэпартаж зь вёскі Пагост Жыткавіцкага раёну, дзе ён фатаграфаваў адзін з паганскіх абрадаў — «Жаніцьбу коміна», што ўваходзіць у сьпіс нематэрыяльных культурных каштоўнасьцяў сьвету. Для мяне гэта былі такія шок і адкрыцьцё, бо ў гэтай вёсцы захаваліся абрады, якім па некалькі тысячагодзьдзяў, а можа, і 5–10 тысячагодзьдзяў. Мяне гэта моцна закранула, і я вырашыў ехаць туды й фатаграфаваць. Гэта сталася пунктам уваходу. Спачатку хацелася здымаць самі традыцыі, пасьля захацелася больш. З дапамогай кампаніі «Будзьма» пераўтварылі гэта ў такі праект, дзе былі расьпісаныя ўсе сьвяты, жывёлы, камяні, птушкі, расьліны. Мы працавалі разам з этнографам Ірынай Мазюк і здымалі ўсе тыя месцы, дзе дакладна вядома, што апошнія сто гадоў тут традыцыя не перарывалася.

— Твая цікавасьць да такой вельмі нацыянальнай тэмы ў добрым сэнсе зьдзіўляе. Таму што, відавочна, ты адзін з тых беларускіх аўтараў, якія мысьляць глябальна, добра разумеюць, што адбываецца ў сьвеце. Калі ты рабіў праект «Паганства», ці думаў пра тое, як ён будзе запатрабаваны ў глябальным кантэксьце?

А. Л.: Абсалютна ня думаў, бо рабіў гэты праект найперш для сябе. Размаўляючы з той жа Ірынай, я зразумеў, што ёсьць унікальныя рэчы, якія зьнікаюць. Беларусы дагэтуль не зрабілі такога фатаграфічнага атлясу паганскіх мітаў, які можна было б паглядзець, які стаўся б адным з камянёў міту пра тое, хто такі беларус. Таму гэтым праектам я адказваў найперш на пытаньне, хто я такі. Цікава, што, як я сказаў, Пагост стаўся для мяне такім пунктам уваходу ў гэтую тэму й выхадам таксама. Фальклёрна-этнаграфічны гурт «Міжрэчча» з гэтай вёскі намаганьнямі нямецкага журналіста Інга Пэца й ягонай жонкі Алесі быў запрошаны ў Нямеччыну й зладзіў у Бэрліне й Дрэздэне два канцэрты. Уявіце сабе, гэтыя бабулі ўсё жыцьцё пражылі ў сваёй вёсцы. Ведалі вайну, бачылі немцаў, але ніколі не выяжджалі зь Беларусі. Падарожжа ў Менск было для іх вандроўкаю ў космас. У Бэрліне я бачыў іхныя вочы, іх шок і шчасьце, для іх гэта была велізарная ўзнагарода ўсяго жыцьця. Так для мяне гэтае кола замкнулася.

— Як ты ўвогуле ставісься да гэтых дыскусіяў вакол глябальнасьці й лякальнасьці ў мастацтве?

А. Л.: Гэта, хутчэй, пытаньне для куратараў, якія займаюцца мастацтвам. Я толькі ўваходжу ў гэтую сфэру. Раблю ў першую чаргу сацыяльныя праекты, дзе ёсьць пытаньне, размова пра чалавека, паўстае нейкая праблема асабіста для мяне. Так, я ведаю, што ў Эўропе пасьціраліся межы — паміж краінамі, культурамі. Як сёньня з інтэрнэтам можна сур'ёзна размаўляць пра лякальныя рэчы? Зараз мы з табой размаўляем праз скайп, але я ў Менску. Калі б дамовіліся на заўтра, то я быў бы ўжо ў Варшаве, а праз тыдзень — у Мюнхене. Але сэнс нашай размовы не зьмяніўся б, мы гутарылі б пра тыя ж рэчы. Таму мне складана разважаць пра лякальнае.

— Увесну ў Менск прыяжджаў Свэн Сьпікер, рэдактар анлайн-часопісу «ARTMargins», і ён на гэтае пытаньне адказаў, што, шчыра кажучы, цяпер у Эўропе Беларусь цікавая з адной пазыцыі — дыктатура, рэжым і г. д. Таму, калі аўтар хоча патрапіць у глябальны кантэкст, павінен працаваць з гэтай тэмай.

А. Л.: Магчыма. Самы вядомы наш прыклад — Марына Напрушкіна, якая сапраўды займаецца палітычным мастацтвам. У тэорыі мы, вядома, можам па-рознаму разважаць. Мне, напрыклад, падаецца, што гэта не зусім так, што ёсьць іншыя шляхі. Але гэта толькі ў тэорыі. На практыцы цяжка даць іншы прыклад. Ёсьць Цэсьлер і Войчанка, якія не працавалі з гэтай тэмай. Але гэта была іншая эпоха. Сёньня ж, мне падаецца, мастацтва збольшага пераўтварылася ў мастацтва канцэпцыяў і ідэй. І таму я згодны са Сьпікерам, што, калі жывеш у Беларусі, цяжка прадукаваць актуальныя ідэі й канцэпцыі для заходняга сьвету. Нашая краіна дагэтуль знаходзіцца ў камунікацыйнай ізаляцыі. Мы, вядома, езьдзім на выставы, карыстаемся інтэрнэтам, але ў заходнім кантэксьце трэба жыць. Гэта для мяне й быў адказ на пытаньне, чаму мне патрэбна зьехаць на навучаньне ў Мюнхен: пажыць там, каб бачыць іншую візуальную мову, разумець іхныя праблемы, усьведамляць, чым жыве мастацтва там. У іншым выпадку, напэўна, трэба працаваць, як Марына.

— Тым ня менш ты актыўна ўдзельнічаеш у розных міжнародных выставах, праектах. Ці адчуваеш адказнасьць, што так ці інакш прадстаўляеш Беларусь?

А. Л.: Вядома, не. Я гэтага й не хачу. Я не разумею, што значыць прадстаўляць Беларусь, — яна абсалютна іншая. Я добра разумею, што жыву не ў сваёй краіне. У тым сэнсе, што сама Беларусь адрозьніваецца ад мяне. Большасьць беларусаў бачыць будучыню краіны ці ейную сучаснасьць па-іншаму, увогуле, у іх абсалютна іншае стаўленьне да культуры. Беларусь — хакейная, традыцыйная, нецярпімая да розных меншасьцяў. У нас зь ёю абсалютна розныя мэты й шляхі. Як, напрыклад, Марына Напрушкіна можа прадстаўляць Беларусь? Быць у Беларусі й прадстаўляць яе — розныя рэчы. Я ўнутрана не магу зразумець, як маленькая «сэкта» іншадумцаў, да якой, можна сказаць, належу я, здатная прадстаўляць вялікую краіну? «Сэкту» з гэтай краіны — так. Мы сядзім у такім «гета», і кожным разам нам паказваюць, што вашая тэрыторыя — вось тут. Не ў музэях, не ў публічнай прасторы, не ў інстытуцыях. Але, шчыра кажучы, мне падаецца, калі вяртацца да пытаньня глябальнага, што ў прынцыпе сёньня мастак найперш прадстаўляе сам сябе.

— Ты выступаў каардынатарам зь беларускага боку выставы «World Press Photo», якая праходзіла ў Менску ў Галерэі «Ў». Штодня выставу наведвалі натоўпы людзей. Падаецца, такой актыўнасьці былі зьдзіўленыя ўсе. Я ўвогуле не магу прыгадаць такой колькасьці наведвальнікаў. У чым, на тваю думку, прычына такой цікавасьці беларусаў да выставы прэс-фатаграфіі?

А. Л.: Мне падаецца, што прычына ня толькі ў тым, што гэта выстава «World Press Photo», найбуйнейшага прэс-конкурсу. Я, вядома, магу сказаць, што была прафэсійна зробленая рэклямная кампанія, паўсюль у горадзе віселі афішы, на буйных беларускіх парталах былі зьмешчаныя анонсы й г. д. Але тут таксама ёсьць яшчэ адзін адказ: у людзей існуе велізарная ўнутраная прага добрых выставаў. Людзі хочуць бачыць нешта незвычайнае, пра што яны чулі ў Эўропе. Важна, вядома, таксама, што пра выставу зрабілі матэрыялы ўсе чатыры дзяржаўныя каналы, і гэта дзіўна. Дзякуй журналістам, якія нэўтральна й аб'ектыўна распавялі пра праект, ніхто не зрабіў нейкіх акцэнтаў, спакойна разважалі й пра арабскую вясну. Вось дзе, на мой погляд, адказ на пытаньне, што такое Беларусь. Ты не заўсёды ведаеш дакладна, як будуць разьвівацца падзеі. Здавалася б, выстава можа ўспрымацца як небясьпека, бо там распавядаецца пра падзеі, зьвязаныя з рэвалюцыямі. Тым ня менш зацікаўленасьць праявілі ўсе дзяржаўныя мэдыя. Праўда, нідзе не гучыць назва Галерэі «Ў», таму людзям даводзіцца шукаць.

— Якраз напярэдадні адбыліся гэтыя падзеі з кніжкамі «Беларускае прэс-фота», некалькі асобнікаў якіх затрымалі на мытні й спалілі. Таму некаторыя хваляваліся за лёс гэтай выставы.

А. Л.: На маю думку, тут вельмі вузка распаведзена ўся гісторыя. Так, гэтыя 40 асобнікаў спалілі. Але мы ведаем, што раней наклад гэтых каталёгаў — 500 ці 1000 асобнікаў —

спакойна трапіў у Беларусь праз гэтую ж мяжу з усімі паперамі. Быў растаможаны й зараз спакойна прадаецца ў крамах гораду. Іншая гісторыя з гэтымі некалькімі асобнікамі, якія арганізатары «Беларускага прэс-фота», вяртаючыся з фэстывалю ў Літве, везьлі з сабой. Я так разумею, што быў нейкі начальнік, які хацеў бачыць сытуацыю на крок наперад, яму падалося, што гэтыя кніжкі нясуць пагрозу, і ён вырашыў іх канфіскаваць. Але былі прэзэнтацыі, выстава, каталёг афіцыйна прадаецца, гэта таксама трэба ўзгадваць. Мне падаецца, прафэсіяналізм журналістаў у гэтым і ёсьць, каб распавядаць усю гісторыю.

— Што для цябе ёсьць пытаньне этыкі ў дакумэнтальнай фатаграфіі? Напрыклад, як ты ставісься да вядомай гісторыі з Кевінам Картэрам, якога абвінавацілі ў бесчалавечнасьці й жорсткасьці?

А. Л.: Да тых людзей, што абвінавачвалі, у мяне сустрэчнае пытаньне: а ці запыталіся яны самі ў сябе, чаму ніколі не давалі грошы для галодных у Афрыцы? Людзі не разумеюць, што гэты чалавек, рызыкуючы сваім жыцьцём, прыехаў туды, каб сьвет зьмяніўся да лепшага. Тут ёсьць дзьве праўды. Адна — такіх рамантыкаў, як расейскі фотажурналіст Юры Козыраў, які бачыў столькі болю й сьмерцяў, але працягвае фатаграфаваць. Бо верыць, што сьвет магчыма зьмяніць. Кожным сваім здымкам ён кажа: «Людзі, паглядзіце, што вы робіце, дамапажыце адзін аднаму, супакойцеся». І ёсьць другая праўда — тых мільярдаў, якія сядзяць у камфортных утульных дамах, глядзяць гэтыя здымкі й кажуць, што вось фатограф зарабляе грошы на сьмерцях. Я ведаю сытуацыю знутры, ведаю пра тое, што гэтыя фатографы зьбіраюць грошы й дапамагаюць тым бежанцам, але ніколі пра гэта ня скажуць. Яны фатаграфуюць, а потым яшчэ вымушаныя тлумачыць свае здымкі сытаму грамадзтву, якое ў рэдкіх выпадках дапамагае. Вось тут для мяне пачынаецца дыялёг. Таму я не магу аб'ектыўна разважаць пра этыку. Я ведаю шмат такіх, як Картэр. Стэнлі Грын, Люк Дэлаэ — вялікая колькасьць фатографаў, якія возяць туды грошы, ведаюць пайменна людзей на сваіх здымках — тых, каго, магчыма, заўтра заб'юць ці якія памруць з голаду. Я думаю, этыка ўнутры нас. Магчыма, адна з прычынаў, чаму людзі так рэагуюць, гэта тое, што яны разумеюць: а мы не дапамагаем.

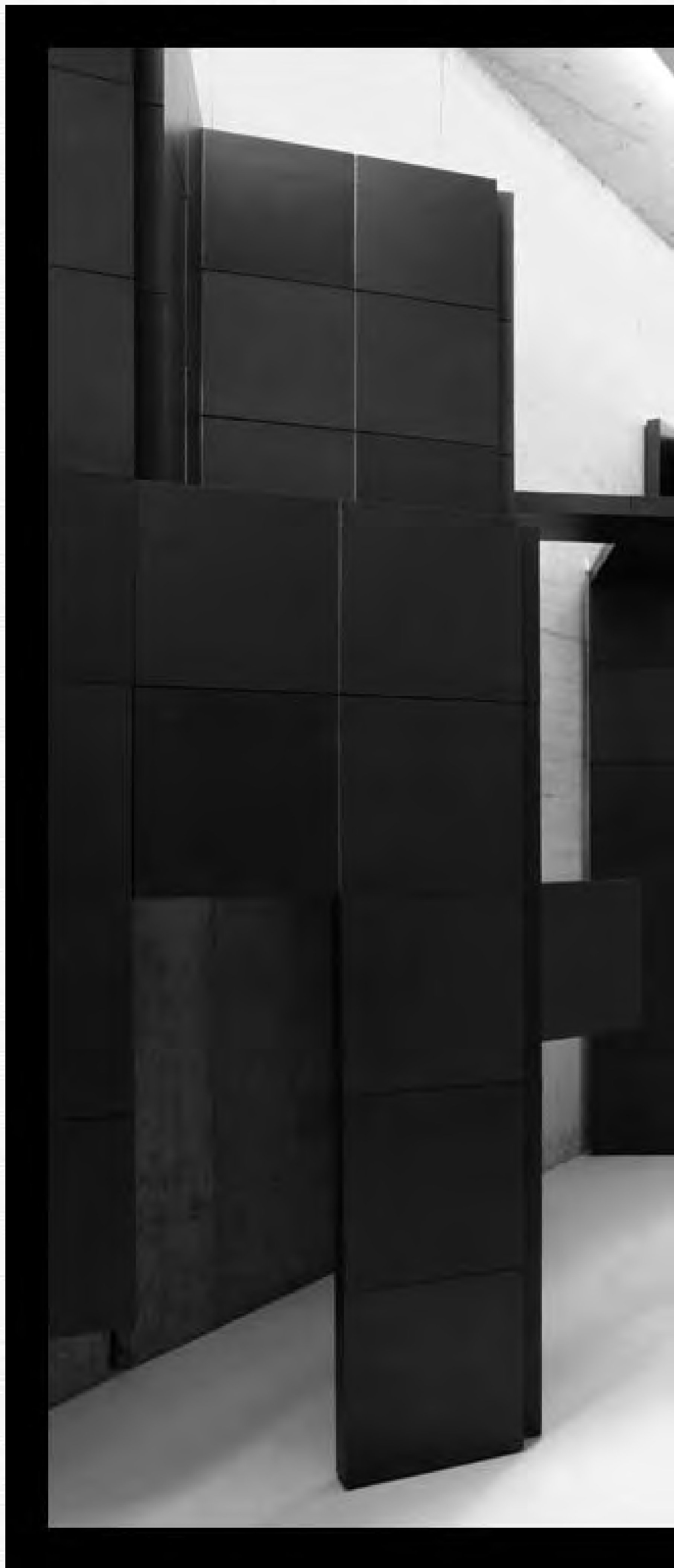
Прывяду яшчэ адзін прыклад, гэтую гісторыю распавёў Пол Лоў. Ён прыехаў у адну афрыканскую краіну, дзе вёску выразалі бандыты. Калі ён разам з Чырвоным Крыжом прыехаў туды, было поле зь людзей. Але выратаваліся дзеткі, якіх мамы насілі ў сьлінгах, таму яны засталіся жывымі. Пол зрабіў здымак і пачаў зьбіраць гэтых жывых дзяцей у шпіталь. У пэўны момант чалавек з Чырвонага Крыжу сказаў: «Мы ня можам усіх забраць і выратаваць, у нас няма ні месцаў, ні ежы». І таму яшчэ раз хачу акцэнтаваць: гэтыя людзі там, каб распавесьці нам сытуацыю, і калі чалавек не задаецца пытаньнем, а як ён дапамог, — ён ня мае ніякага маральнага права пытацца ў фатографа пра этыку.

— Зараз ты навучаесься ў Мюнхене ў Акадэміі мастацтваў. Ці бачыш пасьля заканчэньня сваю будучыню ў Беларусі?

А. Л.: Тут ёсьць два адказы. З аднаго боку, ёсьць мой прафэсійны рост і прыватнае жыцьцё. Зь іншага боку, ёсьць праекты ў Беларусі. Калі казаць пра маё асабістае разьвіцьцё, то, зразумела, мая будучыня там. Але тым ня менш мне цікава рабіць праекты ў Беларусі. Я ведаю сытуацыю, магчыма, гэта самаўпэўнена гучыць, але я ведаю, якія праекты трэба зрабіць тут, каб нейкім чынам паўплываць на людзей. Прыклад зь цікавасьцю да «World Press Photo» паказвае, што ў людзей культурны голад. Перад гэтым была выстава Шагала ў Нацыянальным музэі, куды таксама хадзілі натоўпы людзей. І нікога не турбавала, што квіток каштуе 7 эўра. Гэта прага яскравай падзеі, эстэтыкі й прыгажосьці.

Гутарыла Тацяна Арцімовіч

Інтэрвію падрыхтаванае на замову польскага часопісу «Czas Kultury» (2013, № 3).



Жана Грак, «Насьценны малюнак», інсталяцыя, фрагмэнт / Галерэя «Кіт», Дзюсэльдорф, 2008
Janna Grak, «Wall Drawing», fragment / Düsseldorf, 2008

Жана Грак, «Насьценны малюнак», інсталяцыя, фрагмэнт / Галерэя «Кіт», Дзюсэльдорф, 2008
Janna Grak, «Wall Drawing», fragment / Düsseldorf, 2008

Andrej Lankiević: «I'm well aware that I don't live in my own country»

A creative career of a young Belarusian photographer Andrej Lankiević is one of rare examples when a Belarusian author has managed to go beyond the local context and naturally fit into the global photographic process.

From 2004-2005, he was studying at "Caucasus Media Institute" in the seminar "World Press Photo". In 2009 he was given Humanity Photo Awards for the project about Belarusian pagan traditions. In the same year, the project was one of the top ten finalists of "Magnum Expression Award", and won the Grand Prix at the Polish photography contest dedicated to the 170th anniversary of photography. Apart from this, Andrej had a number of exhibitions in Poland, Germany, Lithuania and France. It is only in Belarus that his name is banned within the official cultural discourse due to his civic position. Andrej tells about his path, goals, and vision of contemporary photography. Also, he discusses the difference in the processes which are taking place in Belarus and Western Europe.

You were studying at the Faculty of Radio Physics and Electronics of Belarusian State University. Where did you study photography?

A. L.: As far as traditional photography is concerned, namely, developing a film, printing on paper, I skipped this moment. I started from digital photography, and there was no magic in it for me. I immediately discovered a career of a press-photographer for me: you press the button, and in a very short time the picture is in the newspaper.

But digital photography also requires knowledge. However, in the beginning of 00s, digital devices were only starting to appear in Belarus. The same is true for the Internet.

A. L.: During the first few years I was simply taking pictures. Surely, I tried to understand what my colleagues were doing, and meet with Belarusian masters. For example, Siarhiej Hryc, in fact, introduced me into photography, into a real agent's job. In 3-4 years, when I felt more or less confident in my work, I was invited to work in "Naša Niva". I had just finished studying at university by then, and there came a moment of a qualitative change in my photographic life. I won a scholarship from the "World Press Photo" and went to Armenia for a year to study.

Starting from that scholarship, you began to actively participate in various international projects. It's a real breakthrough for artists from Belarus.

A.L.: Yes, it is. Though, to my mind, it was not just a sheer coincidence. Simply, I was open to the outside world. In my life I met very important people to me. For example, in Armenia, it was Paul Lowe, a famous "Magnum" photographer and our teacher. It was the first and, as it turned out, last time that he had agreed to teach a course at "World Press Photo". He came three times during the year and told us about his most frightening shots. He also asked us the following question: "If you're going to photograph the news, you need to answer right now, how important family to you is, and whether you want to have a close person next to you". Personally for him, this question was the reason to leave "Magnum", because for him family was in the first place.

After that, I returned to Minsk, and UHU offered me to teach a course in photography. Paul allowed me to use his notes and lectures which he had prepared for the course "World Press Photo". There were also several another symbolic "accidental" meeting with the people who brought me to the "European Press Photo Agency" (where I actually worked for 5 years). Thanks to these people, I started working with real press photography and also in the news. There were quite a lot of meeting of this kind.

And when you came back, did you feel comfortable, already having such knowledge and experience?

A.L.: Of course, it was hard as I had to start from the very beginning. All the newspapers and magazines I had worked with forgot about me. But I came back another man, namely, I was thinking differently, and I was taking other pictures. What is more, I was offered to work for EPA, which was another happy coincidence. Five years in such tough world news was another kind of experience.

By the way, if to answer Paul's question, what family is for you?

A. L.: Of course, it's more important than work. This is one of the reasons I gave up photojournalism. I was very well aware of the fact that it would anyway dominate over me and my family.

This is how Pagan project appeared?

A. L.: This was also a "coincidence". When I worked in the news, at EPA, I had an inner craving to answer some of my personal questions. Actually, it happened so that I began to make some photos and at the end of the project I suddenly realized what question was behind them, what answer I was searching for. A meeting with our Belarusian photographer Anatol Klaščuk also had an impact on me. He has been constantly traveling across Belarus, he knows every village. So, once I saw on the front page of the newspaper "Zviazda" his photo coverage of one of the pagan rituals in the village of Pahost in Žitkavićy district. This ritual is called The Marriage of Komin, and is included in the world's non–material cultural heritage. It was both a shock and a discovery for me, because the pagan rituals which date back to 5 or 10 thousand years ago have been preserved in that village.

I was greatly impressed, so I decided to go there and take pictures. This was the starting point. First I wanted to take photos of traditions themselves; after this, I began to want more. With the help of "Budzma" public campaign, we turned it into a project where we described all the holidays, animals, rocks, birds, and plants. We worked together with h an ethnographer Iryna Maziuk and photographed all the places where we knew for sure the tradition there had not been interrupted during the last hundred years.

Your interest in this very authentic theme is positively surprising. You, obviously, seem to be one of those Belarusian artists who think globally and are very well aware of what is going on in the world. When you were doing your Pagan project, were you thinking if it would be on demand within the global context?

A.L.: No, I absolutely wasn't, because I was doing this project first of all for myself. When I spoke with Iryna, I came to realized that there were unique things which were becoming extinct. Belarusians have so far not made a map of pagan myths which could be looked through and which would become one of the milestones of a myth of what a Belarusian native is. Thus, by this project, I was first and foremost answering the question "Who I am?".

In spring 2012 the editor of online magazine "ARTMargins" Sven Speaker came to Minsk and gave an answer to this question. He honestly admitted that Belarus was interesting to Europe from one position - dictatorship, regime, etc. Therefore, if authors wanted to get in a global context, they should work with this theme.

A.L.: Possibly. Our most famous example is Maryna Napruśkina who deals with political art. Theoretically, we can have different opinions. For example, I think that it's not really so, there are other ways. But this is only in theory. In practice it's difficult to bring another example. There is Cesler and Vojćanka who didn't work with this theme. But this was a different epoch.

Nowadays, art has transformed into the art of concepts and ideas. Therefore, I agree with Speaker that if one lives in Belarus, it's difficult to produce actual ideas and concepts for the West. Our country is still in the communicative vacuum. We visit exhibitions, use the Internet, but it is necessary to live in the Western context. This was the answer for me why I should leave and go to Munich to study. I had to live there to see their visual language, to understand their problems and to know what was happening to art there. Otherwise, one, probably, has to work like Maryna.

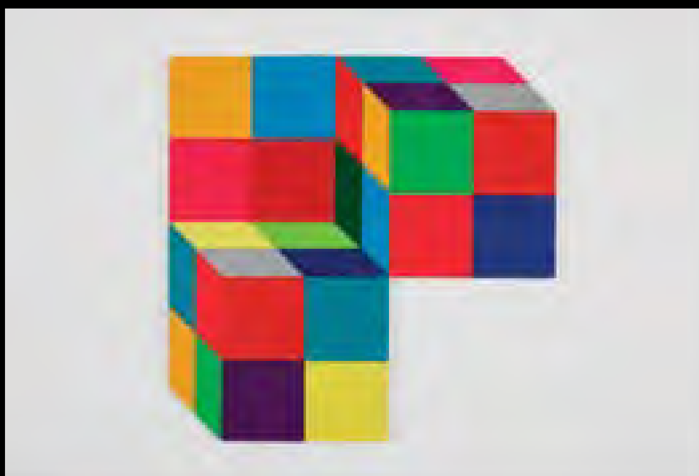
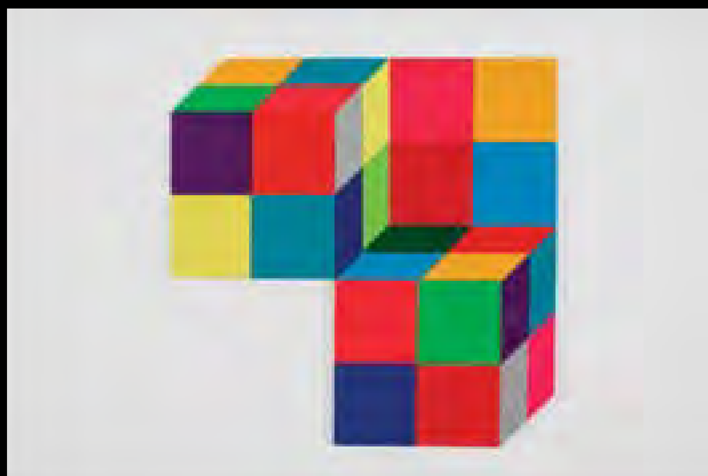
However, you actively take part in various international exhibitions and projects. Do you feel responsible that you somehow represent Belarus?

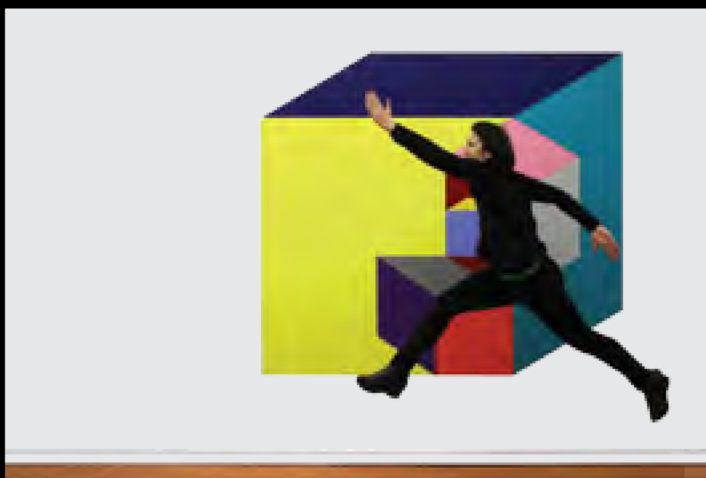
A.L.: Surely, I don't. I don't understand what it is like to represent Belarus, it's so varied. I realize that I don't live in my own country. I mean that Belarus itself is different from me. Most Belarusians see the future or the present of the country in another way, in general, they have a completely different attitude to culture. Belarus is hockey; it's traditional and intolerant of minorities. Me and Belarus have completely different goals and paths. How can, for instance, Maryna Napruśkina represent Belarus? To be in Belarus and to represent it is two completely different things. Deep inside, I can't imagine how a small sect of wrong thinkers, to which, if to say so, I also belong, can represent a big country? We can represent a "sect" from this country. We are closed in a ghetto, and every time we are reminded that our territory is there. It's not in museums, not in public space, not in institutions. Though, frankly speaking, I think if you go back to the issue of the global, today an artist represent first and foremost him.

Now you are studying at the Munich Academy of Art. Do you see your future in Belarus after graduation?

A.L.: There are two answers to this question. On the one hand, there's my professional growth and private life. On the other hand, there are projects in Belarus. If we talk about my personal development, then, of course, my future is there. Though, I'm interested to do projects in Belarus. I know the situation, and, however arrogant it may sound, I know what projects should be done here influence people in some way.

The interview was made on the request of the Polish magazine "Czas Kultury" #3'2013 (Poznań).



Левая старонка:

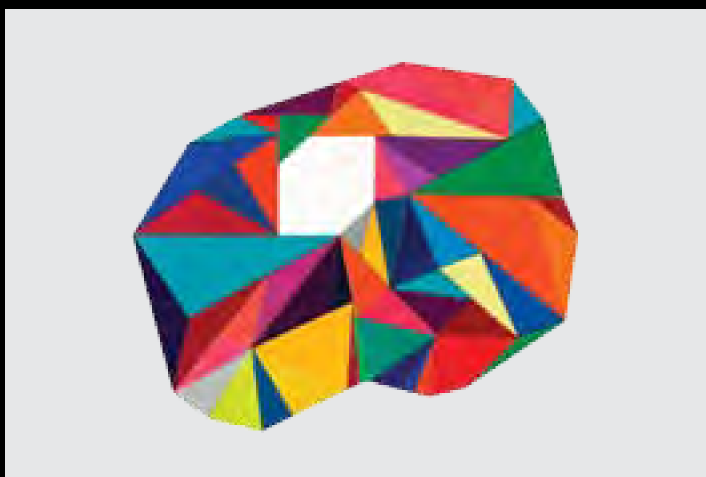
Жана Грак
«Трохвымерная плоскасьць», 2012
«Цэнтральная й адваротная пэрспэктыва» / Галерэя «Арсэнал», Беласток, 2008

Janna Grak
«Three-dimensional Flatness», 2012
«Central and reversed perspective» / Arsenal Gallery, Białystok, 2008

Правая старонка:

Жана Грак
«Форма ў Форме 1, 3, 2», 2012
«Цэнтральная й адваротная пэрспэктыва» / Галерэя «Арсэнал», Беласток, 2008

Janna Grak
«Form in Form 1, 3, 2», 2012
«Central and reversed perspective» / Arsenal Gallery, Białystok, 2008



МЕНСКАЯ ХВАЛЯ ДАКУМЭНТАЛЬНАСЬЦІ

Таня Сяцко

Уводзіны ў сытуацыю

Часта здаецца, што мы («мы» — як краіна) татальна адстаем, не пасьпяваем за сусьветнымі культурніцкімі практыкамі. Такое мысленьне праяўляецца ў закасьцянелай паўсядзённасьці ці, наадварот, у экзальтаваным адкрыцьці для сябе таго, што паўсюль ужо даўно вядома. Падобнае адбылося й з дакумэнтальным тэатрам.

Па вялікім рахунку, менская публіка мела магчымасьць пазнаёміцца са спэктаклямі, заснаванымі на вэрбацімах, яшчэ ў мінулым дзесяцігодзьдзі. Менавіта тады Свабодны Тэатар першы раз паказаў «Мы. Самаідэнтыфікацыя», а потым «Белівуд». Такім чынам, «адставаньня» няма, ёсьць няведаньне й недасканаласьць гістарычнага наратыву, але й гэта даволі лёгка выпраўляецца.

На постсавецкую прастору дакумэнтальны тэатар прыходзіў «сэмінарскімі хвалямі». У першую чаргу, гэта слынны прыезд у Маскву брытанскага тэатру «Royal Court» (1999/2000). Далей былі іншыя гарады, творчыя рэзыдэнцыі й стажыроўкі. У 2000 годзе адбываецца першы фэстываль з адпаведнай назвай — «Дакумэнтальны тэатар», у 2001-м — лябараторыя ў музэі-сядзібе Ленінскія Горкі, у 2011-м — сумесны ўкраінска-грузінскі праект у Львове[1]. Нарэшце, хваля дакацілa й да Менску.

На пачатку траўня адбылася сустрэча са сцэнарысткай і аўтаркай драматургічных тэкстаў Любай Мульменка. На працягу двух дзён на малой сцэне РТБД абмяркоўвалі, што ўяўляе сабою дакумэнтальны тэатар і чаго ён патрабуе ад рэжысэраў, актораў і, вядома, публікі.

Новыя героі й «зона зьмяі»

Дакумэнтальны тэатар мае шэраг адметнасьцяў. Перадусім гэта зварот да нязручных тэмаў і нябачных раней сюжэтаў. Папулярнымі героямі спэктакляў робяцца так званыя «простыя людзі» — рабочыя, мігранты, бамжы.

Рэжысэрка Марына Разьбежкіна тлумачыць такую апантаную цікаўнасьць з боку дакумэнталістыкі імкненьнем да шчырасьці, пошукам «жывога» чалавека. У зьвязку з гэтым яна прапаноўвае досыць трапны тэрмін — «зона зьмяі», што абазначае асабістую тэрыторыю, месца, куды чужым уваход забаронены.

У кожнага з нас ёсьць пэўная вобласьць камфорту, куды мы лёгка дапускаем іншых людзей. Тым часам фармат гутаркі, дыяпазон тэмаў, ступень адкрытасьці — усё гэта зьмяняецца пры набліжэньні да трывожнай мяжы з прыватным, інтымным, дзе суразмоўца раптоўна закрываецца. Тут, аднак, і пачынаецца самае цікавае — «сапраўдны» чалавек. І адпаведна ўзьнікае пытаньне — якімі мы гатовыя зьявіцца перад іншымі?

На практыцы высьветлілася, што сацыяльны статус, сымбалічны капітал і да таго падобнае невымерна павялічваюць «зону зьмяі». Гульцы «вышэйшай лігі» (у першую чаргу вядомыя пэрсоны) ніколі не дазваляюць сабе разьняволеных размоваў з журналістамі ці драматургамі, яны выдаюць ідэальныя вобразы й даўно складзеныя, прыгладжаныя маналёгі. А вось людзі, не сапсаваныя публічнасьцю, наадварот, зазвычай даволі проста ідуць на кантакт. Відаць, гэтым і можна растлумачыць прафіцыт маргіналаў, фрыкаў і «простых людзей» у новых тэкстах. Дзякуючы ім на сцэнічных пляцоўках зьяўляюцца зусім іншыя гісторыі, якія прынцыпова адрозьніваюць дакумэнтальны тэатар ад таго, што мы прызвычаіліся называць традыцыйным.

Куды ісьці з ідэяй дакумэнтальнага спэктаклю?

Дакумэнтальныя практыкі патрабуюць новага аўтарскага падыходу. Як правіла, спэктакаль робіцца камандай, якая складаецца з драматурга(ў), рэжысэра(ў), актора(ў) і прадугледжвае шчыльнае ўзаемадзеяньне. Так, калі тэма для роздуму ўжо абраная, застаецца зразумець, што рабіць далей. З чаго пачынаць?

Люба Мульменка гаворыць нам пра два асноўныя шляхі.

1. Першы спосаб — вучыць матчастку. Напрыклад, зрабіць запыт у гугле й паглядзець, да чаго гэта прывядзе. Іншымі словамі, пастарацца знайсьці максымальна магчымую колькасьць інфармацыі. Тут важна зьвярнуць увагу, у якім кантэксьце зьяўляецца цікавы нам панятак, у зьвязку зь якім словамі ідзе і г. д.

2. Другі спосаб — шлях ваяўнічага прафана. Такая пазыцыя прадугледжвае прынцыповую адмову ад папярэдняга звароту да прадмету дасьледаваньня — «я нічога не хачу пра гэта ведаць» — і замест гэтага прапаноўвае адразу ж задаваць сваім героям пытаньні, якімі б наіўнымі й вар'яцкімі яны б ні здаваліся. У пэўным сэнсе, чым больш дзівацкімі, незвычайнымі яны будуць, тым лепш. Эфэкт нечаканасьці прымушае суразмоўцу шукаць адказ «на месцы» й пазбаўляе нас ад загадзя падрыхтаваных, малацікавых гісторыяў.

Пошукам інфармацыі, правядзеньнем інтэрвію з абранымі героямі разам з драматургамі займаецца акторская каманда. І тут варта спыніцца на некаторых прынцыповых момантах, што розьняць традыцыйную акторскую працу ад той, якая мае месца ў дакумэнталістыцы.

Усе мы прыблізна разумеем, што робяць на сцэне тэатральныя акторы. Аднак дакумэнтальны тэатар прадугледжвае прынцыпова адрознае існаваньне на пляцоўцы. Па-першае, тут адсутнічае звыклае нам «пeражываньне», то бок яднаньне выканаўцы з пэрсанажам, пераўвасабленьне Замест гэтага паноўнае месца займае ўласна тэкст. І галоўнай акторскай задачаю робіцца менавіта дакладная перадача чужых словаў. Так, зьмeставай адзінкай становіцца слова героя — кожнае павінна застацца на сваім месцы. Такое ж значэньне надаецца й паўзам, агаворкам і г. д. Таму Люба Мульменка, абапіраючыся на свой досьвед і практыкі сваіх калег і каляжанак, раіць акторскай камандзе спэктаклю як мага даўжэй працаваць з тэкстамі, напісанымі на аркушах. Вядома, іх можна вывучыць на памяць, але заўсёды нешта страчваецца, зьмяняецца ўласна жывая мова герояў, зьбіваецца рытм, зьнікаюць адметнасьці, уласьцівыя пэрсанажу.

Фатаграфіі Т. Сяцко / лічбава апрацаваны (by Mack Ryazanov)

Зьмены ў камунікацыі, альбо Насуперак дыстанцыі й аўтаматычнаму ўспрыманьню рэчаіснасьці

Значным момантам для дакумэнтальнага тэатру зьяўляецца камунікацыя з публікай, вывядзеньне яе са стану пабытовага камфорту. Інакш кажучы, мы маем справу не з павучальным ці забаўляльным відовішчам, а зь іншай арганізацыяй дзейства.

Тут мы можам казаць пра бэньямінаўскую дыстанцыю наадварот. Калі ў дачыненьні да «твору мастацтва ў эпоху…» праблема ў тым, што страта дыстанцыі пазбаўляе гледача магчымасьці бачыць твор мастацтва, то ў тэатры сытуацыя процілеглая. Традыцыйныя практыкі настолькі далёка адыйшлі ад рэальнага чалавека, ад нашага «тут і цяпер», што прорва паміж тым, што адбываецца на сцэне, і заляй здаецца невымернай. Так, рэжысэры, акторы мусяць шукаць новы спосаб існаваньня на пляцоўцы, іншую мову й сродкі выразнасьці дзеля таго, каб пераадолець бар’ер паміж старымі тэатральнымі канвэнцыямі дачыненьняў паміж тэкстам, спэктаклем і публікай.

Для дакумэнтальнага тэатру важнае значэньне мае вывядзеньне гледача з поля некрытычнага ўспрыманьня. Панятак аўтаматызацыі — ключавы канцэпт, які прапанаваў Віктар Шклоўскі для працы з вобразамі[2]. Сама па сабе аўтаматызацыя мае на ўвазе мэханічнае бачаньне чаго заўгодна, яна характэрная для ўспрыманьня звыклага, таго, што зрабілася натуральным, у пэўным сэнсе шараговым.

У межах традыцыйнага рэпэртуарнага тэатру, куды публіка, па вялікім рахунку, ідзе за чаканым, звыклым відовішчам, аўтаматызацыя ўспрыманьня дасягае свайго піку. Да таго ж нярэдка яна закладваецца яшчэ ў момант стварэньня спэктаклю. Такім чынам, новыя пастаноўкі робяцца з аглядкаю на «сваіх» гледачоў, іхныя густы й пажаданьні. Адпаведна, камунікацыя паміж тэатрам і публікай ператвараецца ў гульню ў паддаўкі, якая, здаецца, падабаецца абодвум бакам.

У дакумэнтальным тэатры пераадоленьне аўтаматызацыі бачаньня адбываецца ўжо на ўзроўні выбару тэмы й герояў. На сцэне зьяўляецца нашая паўсядзённасьць, тое, што акаляе нас кожны дзень ці, наадварот, існуе па-за ўласнай «карцінай сьвету». І тут у некаторых узьнікае пытаньне — ці варта гэта сцэны? Альбо — чаму я павінна / павінен гэта глядзець?

Згодна з Брэхтам, традыцыйны тэатар стварае ілюзію рэчаіснасьці й прымушае гледача прымаць яго за сапраўднае жыцьцё, якое само па сабе «фіксаванае й нязьменнае, дадзенае чалавеку раз і назаўсёды». І глядач тут — «пасіўны спажывец скончанага й нязьменнага мастацкага аб’екта, прадстаўленага ў якасьці «рэчаіснасьці»[3]. Аднак у межах дакумэнтальнага тэатру камунікацыя паміж аўтарамі й публікай адбываецца паводле прынцыпу раўназначнасьці ўдзельнікаў. Спэктаклі не павучаюць, не гавораць, што «добра», а што «дрэнна», тым больш не забаўляюць — яны, хутчэй, даюць матэрыял для роздумаў. Як сказала нам у нейкі момант Люба Мульменка, «тэатар адбываецца ў галовах». І яно сапраўды так.

[1] Пра гэта можна прачытаць, да прыкладу, тут: http://pravda.ks.ua/kherson_ks/important/14152-pesu-xersonskogo-dramaturga-mogut-postavit-v.html, http://www.globus-nsk.ru/press/40.html, http://www.artmaster.info/news/?id=2748

[2] Шклоўскі В. Мастацтва як прыём. Доступ праз інтэрнэт: http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html

[3] Іглтон Т. Аўтар як вытворца. Доступ праз інтэрнэт: http://redflora2017.blogspot.com/2012/08/blog-post_29.html

Размова: праблема зьместу, формы й мясцовых рэаліяў

Таня Сяцко: Дакумэнтальны тэатар — гэта ўсё-ткі грамадзянскі акт ці акт мастацтва?

Люба Мульменка: Ёсьць такая небясьпека, што дакумэнтальны тэатар важны з грамадзка-палітычнага пункту гледжаньня, але пры гэтым не таленавіты ці ўвогуле не працуе з вобразамі. Ён папросту даносіць інфармацыю, якую мы маглі б атрымаць, прачытаўшы журналісцкі артыкул. І ў прынцыпе мы нічога ня страцілі б. А вось тое, што магло б згубіцца, — вось гэтая дадатковая каштоўнасьць — у інфармацыйным сэнсе, пэўна, ёсьць неабавязковым даважкам, але для тэатру гэта значна.

Т. С.: Але пры гэтым дакумэнтальны тэатар як «акт мастацтва» можа мець грамадзкую пазыцыю?

Л. М.: Вядома, можа. Проста гэтага недастаткова. Першае з другім можа быць ня вельмі зьвязана. Спэктакаль можа быць абсалютна мастацкім і ня мець грамадзкай значнасьці. Напрыклад, ён можа быць пра дзяцей. Пра дзяцей, у якіх няма праблемаў з тым, што іх ня так усынавілі. Аўтар такога спэктаклю працуе толькі зь пераломамі дзіцячай памяці. З вобразамі. У гэтым ня будзе ні грамадзтва, ні палітыкі — толькі асабістае. Усё адно гэта будзе дакумэнтальная пастаноўка. І наадварот — спэктакаль можа быць выказваньнем на шалёна актуальную тэму, але ня быць пры гэтым тэатрам, а проста журналісцкім артыкулам, прачытаным са сцэны.

Т. С.: А якія тэмы сёньня выходзяць на першы плян?

Л. М.: Мне здаецца, што зараз больш важныя экспэрымэнты на ўзроўні формы, таму што дакумэнтальны тэатар у Расеі робіцца больш складаным. Напрыклад, ужо неяк мала такіх спэктакляў, дзе акторы чытаюць тэкст — маналёгі — і нічога не адбываецца. Цяпер спрабуюць рабіць сынтэтычныя формы. Напрыклад, да юбілею Тэатру Маякоўскага паставілі спэктакаль «Дзевяцьпадзесяць». Яны што зрабілі — па-першае, папрацавалі з дакумэнтамі. Там жа ў тэатра вялізная гісторыя, там ёсьць імёны — акторка Бабанава, напрыклад. Адшукваліся эпізоды іхнага жыцьця, якія і пра іх нешта гавораць, і пра тэатар. Тэмаў жа насамрэч на сьвеце ня так ужо й шмат, а вось экспэрымэнтаваць з формай цікавей. І нешта такое якраз і адбываецца.

Т. С.: Як вам здаецца, якая дакумэнтальнасьць зьявіцца зараз у Беларусі?

Л. М.: Якую захочаце — такая й зьявіцца. У вас ёсьць абмежаваньні, як я разумею. Вы ня маеце магчымасьці рабіць зусім ужо вострыя спэктаклі, як той жа Тэатр.doc, які сабе дазваляе ўсур'ёз ісьці насуперак крамлёўскаму курсу. Я думаю, у Беларусі такое немажліва.

Мяркую, у вас ёсьць два шляхі. Першы — гэта неяк так удасканальвацца ў эзопавай мове й так сьцябаць, каб немагчыма было дакапацца. Альбо наадварот, увогуле забыць пра палітыку й зрабіць такі праект, дзе вы будзеце абсалютна вольныя з той прычыны, што гэтая тэма ўвогуле не хвалюе вашую ўладу.

Т. С.: Дык якія тэмы зьявяцца?

Л. М.: Я думаю, што частка тэмаў будзе пра Беларусь, пра тое, што тут адбываецца й можа адбывацца толькі тут.

Т. С.: А як вы думаеце, наколькі насамрэч «нельга» ўздымаць пэўныя пытаньні й тэмы? Можа, гэта ў нас самацэнзура?

Дзьмітры Багаслаўскі: Нельга. Сапраўды. Я ж распавядаў: мы прачыталі мае «Зьнешнія пабочныя» й тое, што мы разам пісалі, — «PATRIS». Усё — цяпер на кожную чытку прыходзіць чалавек з КДБ, стаіць збоку акуратненька й слухае, што мы чытаем.

Т. С.: А што ў чытцы магло так закрануць?

Д. Б.: Само слова «патрыятызм». Што ў вас там за патрыятызм? У мяне ёсьць выбух у мэтро й дакумэнтальная вытрымка з суда над Кавалёвым і Канаваловым. І, вядома, гэта нявыгадна ў любой форме — асуджаю я ці, наадварот, падтрымліваю, што іх расстралялі.

Т. С.: А як ты думаеш, з акторамі ўзьнікнуць канфлікты? Яны ж любяць «іграць», а тут трэба іншае.

Д. Б.: Узьнікнуць. У нас абавязкова ўзьнікнуць. У нас жа акторы не прызвычаеныя ісьці сьледам за рэжысэрамі й аўтарамі. Яны ж іграюць сваё. А тут яшчэ ніхто ня ведае мэтодыкі. Аднак, напэўна, не зусім слушна казаць, што ў нас артысты любяць «іграць».

Т. С.: Дарэчы, пытаньне наконт гэтага сэмінару. Дзе студэнты?

Д. Б.: Дык ім жа гэта ня трэба. Гэта ж ужо даказана. Ні рэжысэрам-прафэсіяналам, ні студэнтам — ім ня трэба тое, чым займаюцца людзі. Яны стаяць на абсалютна канкрэтнай пазыцыі: «Мы займаемся мастацтвам у ягонай правільнай форме». Усе астатнія лябараторыі, новыя шляхі — гэта нам ня трэба.

Т. С.: А вы спрабавалі запрашаць?

Д. Б.: Вядома. На кожную чытку ў нас ідзе рассылка — крытыкам, рэжысэрам, ува ўсе тэатры. Аднойчы толькі прыехала — гонар ёй і хвала — загадчыца літаратурнай часткі Віцебскага тэатру. Ніводны загадчык літаратурнай часткі менскіх тэатраў, апроч Крыстыны Смольскай і Любы Дзёмкінай, да нас не прыходзіць.

«Тут і цяпер»

Шлях, па якім «новыя веды» пераходзяць у «новыя практыкі», заўсёды даволі пакручасты. На ім непазьбежна ўзьнікае супраціў з боку традыцыі й агульнапрынятай нормы. Аднак у гэтым няма нічога дзіўнага. На постсавецкай прасторы, дзе кожнае выказваньне па-за афіцыйнай ідэалёгіяй бачыцца хутчэй выклікам, чым звычайнай справай, мастацкая праца з маргінальнай тэматыкай, «асабістым» і «дробным» зьяўляецца адначасна і тэрапіяй, і школай публічнага мысьленьня.

Выхаваныя на традыцыі «добра зробленай п'есы» гледачы часам палохаюцца й супраціўляюцца новым сцэнічным экспэрымэнтам. Аднак калі прыгледзецца, то можна ўбачыць, што шокавая рэакцыя зьяўляецца папросту праз звычку ўспрымаць мастацтва як прыўкраснае дзейства. Адпаведна частка публікі, вядома, будзе весьці размовы пра тое, што дакумэнтальны тэатар — «не-мастацтва». Але так ці інакш сучаснасьць, «тут і цяпер» упісваецца ў тэатральную прастору.

Перш-наперш трэба зразумець, што дакумэнт — гэта пра нас. Ён — зварот да паўсядзённасьці, гісторыя падзеяў, спроба зафіксаваць час. Так, замест таго, каб чарговы раз скардзіцца, што «нічога няма», трэба, відаць, брацца за хроніку беларускай дакумэнтальнасьці.

Фатаграфіі Т. Сяцко / лічбава апрацаваны (by Mack Ryazanov)

Тацяна Фёдарава, «У пошуках сацыяльнага цела савецкага мастака», арт-кніга
Tatiana Fiodorova, «In Search of the Social Body of the Soviet Artist», art book

АПЫТАНКА

Ірына Ануфрыева,
бута-танцорка, жыве ў Стакгольме

Згадаю ня тое што любімыя, але тыя месцы, у якія кожным разам заходжу: кавярня «Лідо», Камароўскі рынак (купляю ежу, як калісьці, калі жыла ў Менску, а таксама вязаныя шкарпэткі ў бабуль для сябе й у падарунак сябрам), Галерэя «Ў», Усходнія могілкі, ГУМ / ЦУМ, фірмовая крама фабрыкі «Камунарка».

АДЫТАНКА АДЫТАНКА АДЫТАНКА АДЫТАНКА

Вальжына Морт,
паэтка, жыве й працуе ў ЗША

Менск для мяне зьвязаны з маршрутам па праспэкце газэты «Праўда», ад пад’езду нумар два дому 60 да дзіцячай бібліятэкі імя Астроўскага; кватэрамі маіх сяброў; Опэрным тэатрам («чорны» ўваход), некалькімі вулічнымі блёкамі непасрэдна за будынкам Опэрнага тэатру; вуліцай Чырвонаармейскай, уздоўж станкабудаўнічага заводу.

PERSONA NON GRATA

Уладзімер Парфянок, «Міцкі зь Менску» / З сэрыі «Persona non grata»
Uładzimir Parfianok, «"Mitski" from Minsk» / From the series «Persona non grata»

ГЛЯДЗЕЦЬ НА СЬВЕТ ГОЛЫМІ ВАЧЫМА...

Андрэй Кудзіненка

Пра рамантычную традыцыю беларускага кіно 1960-х

Шмат хто лічыць, што XX стагодзьдзе пачалося з 1914 году, зь Першае сусьветнае вайны. Умоўныя й межы рамантычнае эпохі 1960-х. Сутыкнуўшыся зь перабудоўчымі рэформамі, маё пакаленьне раптам адчула цесную роднасьць зь юнацтвам сваіх бацькоў («позьніх дзяцей адлігі») і яшчэ болей зблізілася зь імі, можа, неўсьвядомлена атрымаўшы шок праз паступовыя адкатныя працэсы.

Вайль і Геніс прысьвячаюць сваю кнігу «60-я. Сьвет савецкага чалавека» не гісторыі першае адлігі (1956–1964 гады, ад XX сходу ЦК КПСС да зьняцьця Хрушчова), а эпосе «шасьцідзясятнікаў» (1961–1968 гады, з XXI сходу, які прыняў праграму пабудовы камунізму, да акупацыі Чэхаславаччыны савецкімі войскамі — разбурэньня ўсіх рамантычных надзеяў).

Вельмі зручна ўкладаецца ў дадзеныя храналягічныя межы ўзьлёт «новае хвалі» беларускага кіно. У 1961 годзе дэбютуе цэлая пляяда маладых кінэматаграфістаў. У гэты час кінастудыя «Беларусьфільм» перасяляецца ў новы тэхнічна абсталяваны будынак. У 1965–1967 гадах гэтае пакаленьне дасягае вяршыні сваёй творчасьці. Пасьля 1968 году ўжо пачынаюць выяўляцца стомленасьць, канфармізм.

Маладыя адрозьніваліся ня толькі ўзростам, але і цалкам іншым бачаньнем рэальнасьці, вызваленьнем ад табу на пэўныя тэмы, вобразы, мэтады працы, адлюстраваньня рэчаіснасьці.

Пачалося ў першую чаргу з новага погляду на традыцыйную тэму Другой сусьветнай вайны, на экранах зьявіліся (безумоўна, пад уплывам італьянскага нэарэалізму й новае савецкае прозы) «простыя» людзі й нават крытыка некаторых аспэктаў савецкага грамадзтва.

Новыя рэжысэры проціпаставілі папярэдняму пакаленьню, што спавядала школьна-іканаграфічны сацрэалізм, цалкам супрацьлеглую эстэтыку, вытокі якой палягаюць у авангардзе 1920-х.

Прэамбулай рамантычнае эпохі 1960-х стаўся ключавы фільм **Калатозава «Соль Сванэтыі»**, дзе авангардны досьвед рэжысэра злучаўся з цалкам вызваленым ад традыцыйных нормаў стылем суб'ектыўнае камэры Сяргея Ўрусеўскага (некалі студэнта Родчанкі ў Вышэйшых мастацка-тэхнічных майстэрнях).

У другой палове 1950-х з Усесаюзнага дзяржаўнага інстытуту кінэматаграфіі выходзяць абсалютна новыя майстры. Важную ролю тут адыграў наватарскі падыход прафэсараў (Куляшова, Хахловай, Даўжэнкі, былога актора-фэксаўца Герасімава, Рома, які зазнаў моцны тэарэтычны ўплыў Сяргея Эйзэнштэйна), чыя праца ў кіно пачыналася ў эпоху авангарду. Што не ўдалося ім самім у зьвязку са сталінскаю цэнзурай, яны ўклалі ў сваіх вучняў.

Другая сэрыя «Івана Грознага», адноўлены «Бежын луг» значна паўплывалі на новую кінамову. Забалоцкі ў сваёй кнізе распавядае пра тое, як ён прывёз у Менск на пачатку 1960-х копію «Івана Грознага» й як запоем усе разам разглядалі яе на мантажным стале, змалёўвалі кадры, вывучалі кампазыцыю, сьвятлацень, колеравае вырашэньне.

Гэта быў надзвычай дружны сплаў рэжысэраў, мастакоў, апэратараў. Тураў, Сьцяпанаў, Вінаградаў, Дабралюбаў, Віктараў атрымалі ў спадчыну ўзьнятасьць, яскравы тэмпэрамэнт, мантажную культуру 1920-х, апэратары Забалоцкі, Марухін, Княжынскі, Ардаб'еўскі, Зайцаў — экспрэсіўны дух, апантанае імкненьне да пошукаў новых выразных сродкаў, шырокае выкарыстаньне ракурсаў, рухомую камэру, арыгінальнае сьветлавое вырашэньне, дадаўшы да гэтага ідэю «плян-эпізоду», тэарэтычна распрацаваную ў 1950-х Андрэ Базэнам. Мастакі Ганкін, які працаваў яшчэ на «Іване Грозным», Кубараў, Альбіцкі, Ігнацьеў, Дзяменцьеў шмат увагі надавалі кінафактуры, асэнсаванай кампазыцыі кадраў. Драматургам таго часу, найперш Генадзю Шпалікаву, была ўласьцівая асацыятыўна-паэтычная манера з паслабленым сюжэтам — тэндэнцыя, якая разьвівала традыцыі кінаавангарду.

Сёньня цяжка вылучыць чыйсьці асаблівы ўнёсак у стварэньне кінашэдэўраў 1960-х, бо салідарнасьць, патрабавальнасьць і цярплівасьць адзін да аднаго, надзвычайная здольнасьць мысьліць у адным кірунку сталіся галоўным дасягненьнем гэтага часу.

Пра свой фільм **«Я родам зь дзяцінства» Віктар Тураў** казаў, што вялікі прафэсійны досьвед наўрад ці дапамог выказаць тое, што яны са Шпалікавым тады адчувалі, і што гэта душэўны стан, які здараецца вельмі рэдка, у пэўны момант творчасьці.

Адбыўся цуд. Гэты разнастайны быццам бы па матэрыяле й кінапрыёмам мазаічны фільм — адкрыцьцё. Ён незвычайны па сваёй арганіцы. Здаецца, што б аўтары ні захацелі яшчэ тады сказаць і ўнесьці ў свой фільм, усё знайшло б сваё месца.

Прафэсія растала ў празрыстай атмасфэры ўзноўленага жыцьця. Магія кіно прысутнічае ў кожным кадры. Ажыўленае мінулае паказанае адкрыта наіўным, дзіцячым і вельмі добрым поглядам. Гэтаму фільму падыйшоў бы назоў «Я ўспамінаю» — менавіта гэтак у перакладзе з аднаго з італьянскіх дыялектаў гучыць «Амаркорд», зьняты Фэліні празь сем гадоў пасьля выхаду на экраны тураўскай карціны. У «Амаркордзе» зусім іншыя атмасфэра й стаўленьне да мінулага, атракцыённы, саркастычны, бліскуча прыдуманы калейдаскоп, які існуе ў мностве розных плыняў, але цячэ, падобна да фільму Турава, у адным рэчышчы разнастайнага чалавечага існаваньня. Зьнешне драматургія распадаецца на асобныя асацыяцыі й эмацыйныя кавалкі, але гэта кампэнсуецца заразьліваю вітальнасьцю пэрсанажаў.

Але ў карціне «Я родам зь дзяцінства» няма ніякага націску, моцнай захапляльнай пачуцьцёвасьці, шоку. Усё штодзённа, на паўтонах, нюансах акторскае працы, на абрыўку рэплікаў. І ўсё вельмі дакладна, шчыра й абсалютна верагодна. Труфо казаў, што самае важнае ў працы рэжысэра — знайсьці «праўдзівасьць тону». Гэтая дакладна выбраная эмоцыя злучае разам акварэльныя пэйзажы, акцэнты на дзіцячыя твары, фармальна мудрагелістую доўгую панараму, дакумэнтальныя кадры, аб'явы па радыё, нечаканае зьяўленьне аўтарскага тэксту, песьню Ўладзімера Высоцкага.

Гэтая карціна дзіўным чынам існуе нібы ў падвешаным стане, не далучаючыся да тых канцэпцыяў, якія бурліва разьвіваліся ў 1960-я. Гэта й не кінэматограф Антаніёні, «песьняра няўлоўных думак і пачуцьцяў», накіраваны на ірацыянальнае стварэньне асабістага сьвету, зьвернуты ўглыб сябе, зьмешчаны ў вонкавай пустаце, кінэматограф абсалюту, зьняможаныя героі якога загіпнатызаваны некамунікабэльнасьцю.

Для Турава й Шпалікава гэта штосьці занадта безжыцьцёвае, зьмярцьвелае. Яны любяць людзей, сябе сярод іх, мінулае й сучаснае, яны — рамантыкі, якія цалкам у савецкім духу вераць у блізкую прыўкрасную й сьветлую будучыню. Яны наіўныя, па-дзіцячаму адкрытыя ў сваёй творчасьці й таму неабароненыя.

Бліжэй за ўсіх ім па духу — Антуан дэ Сэнт-Экзюпэры. Тую «праўдзівасьць тону» яны знаходзяць у яго.

«Плянэта людзей» становіцца камэртонам, крыніцаю натхненьня.

Натуральная, разьняволеная драматургія, у якой падзеі зьвязваюцца не паводле законаў бесьперапыннага разьвіцьця дзеяньня, а паводле складаных асацыяцыяў, падобная да мэтаду інтэлектуальна-лірычнай, дзёньнікава-ўрывачнай прозы францускага лётчыка.

«Я родам зь дзяцінства» — радок з «Плянэты людзей», тая ж чароўная сэнтымэнтальнасьць, скразная тэма палёту, нават цяга Экзюпэры да чыгункі — усім гэтым прасякнутая кінастужка.

Фільм (як і ўся творчасьць Генадзя Шпалікава) ня быў належным чынам ацэнены тады. Шкада, што гэты творчы альянс не ажыцьцявіў далейшыя праекты, напрыклад, ня быў зьняты іхны фільм пра ўсеагульны ўздым, захапленьне й трыюмф чалавечага духу, фільм пра Перамогу «Фіеста 45».

Раньняя творчасьць Турава перагукаецца з кінасьветам **Марлена Хуцыева.** Жыцьцё часта перасякала іхныя творчыя шляхі. Менавіта Хуцыеў уручаў Тураву ва Ўсесаюзным дзяржаўным інстытуце кінэматаграфіі дыплём з адзнакаю ў 1965 годзе за фільм «Праз могілкі», а ў 1967-м — як старшыня журы — прыз за лепшую рэжысуру («Я родам зь дзяцінства») на кінафэстывалі рэспублікаў Прыбалтыкі, Беларусі й Малдовы.

Менавіта ў Хуцыева аўтарам сцэнару самага архетыповага фільму шасьцідзясятых «Застава Ільліча» быў Шпалікаў.

Падобны й лёс гэтых двух кінашэдэўраў.

«Застава Ільліча» была выпушчаная праз два гады пасьля свайго стварэньня ва ўрэзаным выглядзе пад назовам «Мне дваццаць гадоў» і ня мела таго рэзанансу, які быў бы ў 1963 годзе. Да 1965 году яна ўжо атрымала розгалас праз спрэчкі ў прэсе й дыспуты сярод кінэматаграфістаў. Фільм быў расьсеяны па дзясятках сярэдніх і някепскіх карцін, расьцяганы на цытаты.

«Я крочу па Маскве» (паводле сцэнару таго ж Шпалікава) зьявіўся раней за «Заставу» й адыграў галоўную ролю ў распаўсюджаньні новага стылю, адкрытага Хуцыевым. Моднае пачало пашырацца вельмі хутка. Тое, што нарадзілася, арганічна разьвівалася й жыло ў фільмах Хуцыева, стала выкарыстоўвацца як элемэнт формы. Тут і там зьяўляліся непатрэбныя, нематываваныя блуканьні па горадзе, размовы, марныя дзеля разьвіцьця сюжэту й характараў, абаяльнасьць і наіўнасьць маладосьці, спрэчкі пра будучыню, доўгія паэтычныя панарамы.

Гэта сталася ў пэўнай ступені дурною тэндэнцыяй, і крытыка па-савецку цынічна й бязьлітасна павяла барацьбу з дэкадэнцкімі настроямі, фармалізмам, з ідэалягічнаю размытасьцю й неадназначнасьцю, з нуднаю, часам бесьсюжэтнаю драматургіяй, адсутнасьцю высокае тэмы й выразнай маралі.

Фільм Віктара Турава трапіў у самы эпіцэнтар гэтае барацьбы. «Эскізнасьць характараў, павярхоўнасьць у адлюстраваньні ваеннага жыцьця, ілюстратыўнасьць, адсутнасьць гераізму, маштабнасьці…» — так паставілася савецкая кінакрытыка да новай кінэматаграфічнай формы, якая адкрывала сьвету арыгінальны ўласны міт, што паказваў на экране простых, блізкіх да гледача людзей, іхныя сумневы, спрэчкі, разважаньні пра сэнс жыцьця.

У 1960-я шмат у чым дзякуючы хуцыеўскаму кінэматографу глядач значна паразумнеў, узрасьлі патрабаваньні да рэжысуры. Гэты кінэматограф заклаў пасьля першых зьнішчальных удараў цэнзуры будучую эзопаву мову замоўчваньня, намёкаў, зразумелых дасьведчаным.

Пачаўшы з вольнага лунаньня, адкрыты рамантычны дух шасьцідзясятнікаў быў загнаны ў клетку саркастычнага канфармізму. Радасьць палёту й прадчуваньня заўтрашняга ўсеагульнага шчасьця й братэрства зьмянілася душэўным марэньнем, самапаглынаньнем, творчаю самапародыяй.

Але час ставіць усё на свае месцы.

Зачараваны шчыраю дабрынёй і адкрытасьцю аўтараў, глядач супераджывае тром, як у Рэмарка, таварышам, якія вераць у сяброўства да магілы, у сьветлую будучыню сваёй краіны, якія, прайшоўшы вайну, акупацыю, сьмерць блізкіх, не агрубелі душою й бачаць сьвет дзіцячымі вачыма наіўных рамантыкаў пачатку 1960-х гадоў.

Уладзімер Парфянок, «Б/н» / Сэрыя «Фрагмэнты быцьця»
Uładzimir Parfianok, «Unknown» / From the serias «Fragments of Being»

Уладзімер Парфянок, «ТБ-Галава»
Uładzimir Parfianok, «TV-Head»

КЛІПІЧНАЯ.АДЫСЭЯ.BY

Павал Сьвярдлоў

Беларускімі зоркамі Youtube становяцца дзяўчынка «зь вёскі», «чароўны трусік» Юры Дземідовіча, «Песьняры» й кавэры на «Gangnam Style». Тым часам прафэсійнае кліпмэйкерства бадзёра коціцца ў прорву, і ніхто не гарыць жаданьнем ратаваць яго.

Мы з маладым рэжысэрам Мацьвеем Сабуравым сядзім на гарышчы сталінскага дому ў цэнтры Менску. Мацьвей захоплена распавядае пра сваю апошнюю працу — кліп «Ластаўкі» на песьню гурту «Ляпіс Трубяцкі». Ідзе 2003 год — лепшы ў гісторыі беларускага кліпмэйкерства. *«У мяне ўжо некалькі гадоў такое адчуваньне, што ўсё толькі пачынаецца!»* — прызнаецца рэжысэр. Усё «толькі пачынаецца» дагэтуль. У Беларусі адсутнічаюць музычныя каналы. На тэлебачаньні няма ніводнай праграмы, прысьвечанай кліпам. Артысты працуюць дзеля 10 000 праглядаў на Youtube і ўкладкі «Маё відэа» ў расейскай сацыяльнай сетцы «ВКонтакте». Але ці вартая сьвечак гэтая гульня?

КАМУ ГЭТА ТРЭБА?

Кліп — шасьцярэнька ў мэханізьме шоў-бізнэсу. Зьяўляецца малады гурт, музыкі п'юць, рэпэтуюць у гаражы й мараць пра славу. Нарэшце пару песень гатова: гэта «гіт» для A-side і характэрная рэч для «адваротнага боку» першага сынглу. Але ніхто да гэтага часу ня ведае, як выглядаюць гэтыя хлопцы: патрэбны кліп — візытоўка. Потым на чарзе другі сынгл і другі кліп — непасрэдна перад выхадам LP. Ну а далей ужо як карта ляжа. Усё гэта працуе, калі шоў-бізнэс у парадку. Гэта значыць дзе заўгодна — толькі не ў Беларусі. Кліпы заходніх артыстаў ужо даўно зь цяжкасьцю зьмяшчаюцца ў этэрах шматлікіх MTV, VH1, VIVA і г. д. Вядома, выратоўвае Youtube: зь месяц таму PSY сабраў мільярд праглядаў кліпу «Gangnam Style». Гэта тое ж самае, як калі б кожны беларус, у тым ліку старыя й немаўляты, паглядзеў яго 100 разоў. Але хуткасны інтэрнэт, які дазваляе карыстацца Youtube, ёсьць толькі ў трацiны беларусаў.

Яшчэ ў 2000-я музычныя праграмы былі на цэнтральных беларускіх ТБ-каналах. «Акалада», «Кліп-абойма», «Вялікая музыка», «Першая кліпічная лякарня» — ня выжыў ніхто. Ніводнай мэдыйнай пляцоўкі для таго, каб кліп ішоў да гледача. Фарматы тэлеканалаў ператвараюць вытворчасьць кліпаў у рамяство. Відэа трэба зьняць «па вобразе й падабенстве», інакш — бывай, ратацыя! Беларусь — мабыць, апошняя краіна ў Эўропе, у якой музычны кліп — гэта ніякая не шасьцярэнька, таму што прыладзіць яе няма куды. Музычны кліп у нас — гэта твор мастацтва. Кожны ролік — «фэстывальны».

«Першы кліп, які я здымала, быў на той момант адным з самых дарагіх у Беларусі. Гэта быў 1995-ы й кліп «Спраўдзіцца — ня спраўдзіцца». Ролік зь бюджэтам у $ 25.000 паказалі па тэлевізары адзін раз! — прыгадвае Іна Афанасьева, сьпявачка й заслужаная артыстка Беларусі. — А праз пару тыдняў патэлефанавалі й кажуць: «Што ў вас яшчэ ёсьць паказаць?» З тых часоў відэа ляжыць на паліцы... Сёньня я б не ўкладала ў кліп такія грошы. А кліпы, як і ўсё астатняе, хочацца рабіць якасна! Але беларускі рынак не настолькі плацежаздольны, каб выканаўца мог дазволіць сабе штогод здымаць нешта новае. Хіба што ідэйныя людзі зьбяруцца й на энтузіязьме зробяць якасны прадукт зь бюджэтам у межах, скажам, $ 1 000. Але і гэта вялікі посьпех».

Нікому вашыя кліпы не патрэбныя, — апраўдваюцца тэлевізійныя начальнікі. Так, і артысты беларускія не патрэбныя. Патрэбныя толькі «Рамштайн» і Мэнсан. Вось і атрымліваецца зачараванае кола: беларускія кліпы не патрэбныя тэлеканалам, таму што не патрэбныя гледачам, таму што не патрэбныя тэлеканалам. Ці заўсёды было так?

КАРОТКІЯ «ВАСЬМІДЗЯСЯТЫЯ»

Восень 1988 году была цёплай і сонечнай. Мы ведаем пра гэта, у тым ліку й таму, што 28 кастрычніка 1988-га група «Бонда», узброіўшыся камэрай і рэжысэрам Генадзем Шувагіным зь «Беларусьфільму», зьняла кліп на сваю песьню «Ўра!», які і стаў зыходным пунктам у гісторыі айчыннага кліпмэйкерства. Выскокваючы з акна падчас здымак, вакаліст «Бонды» Ігар Варашкевіч зламаў нагу. Але гэта музыкаў не спыніла: не прайшло й паўгода, як «Бонда» папоўніла сваю кліпаграфію ролікам «На станцыі Койданава». А праз некаторы час адыйшла ў нябыт, распаўшыся на «Краму» й «Ulis».

Вось і ўсё пра 1980-я. А тое ліхалецьце насамрэч было вельмі падобнае да цяперашняга: здымаць кліпы дорага, а паказваць няма дзе.

ДЗІКІЯ «ДЗЕВЯНОСТЫЯ»

У 1990-я мы рухаліся наперад па кліпе ў год. То Аляксей Шадзько, разьвітваючыся зь юнацтвам, паблукае з камэрай па каламутным Санкт-Пецярбурзе, то Ўладзімер Янкоўскі здыме зь неба «Папяровы месяц» для Лікі Ялінскай. Кожны ролік — шэдэўр: не «шасьцярэнькі», а сапраўднае мастацтва, прытым нятаннае. Кліпы каштуюць да $ 50 000, што нават па цяперашніх мерках вельмі дорага. Прозьвішчы беларускіх рэжысэраў — Янкоўскага й Пашкевіча — грымяць, здымацца да іх прыяжджаюць немцы «Rage» і мэгапапулярны тады ў Расеі «Белы Арол».

Падымае галаву менскі андэрграўнд, які пасьля распаду Савецкага Саюзу апынуўся на ўзбочыне. Малады Лявон Вольскі арганізуе для сваёй «Мроі» праграмны кліп "Я рок-музыка" — гэткі наш «Another brick in the wall» «Pink Floyd». Ажываюць беларускія рэгіёны. У Гомлі зоркі паганскага мэталу «Gods Tower» здымаюць «The Eerie» — як і належыць, страшны й нудны. Аршанскі гурт «Пані Хіда» ў падтрымку альбому «Проза й вершы» выпускае ў 1997 годзе адразу два кліпы: «Сьлёзы на соснах» і «Таніц». «Сьлёзы» — пранізьлівая гісторыя бадзягі, які вярнуўся ў дзяцінства перад тым, як назаўжды пакінуць гэтую зямлю, — нечакана для ўсіх атрымлівае першую «Рок-карону» за лепшы кліп у гісторыі прэміі, а «Таніц» становіцца галоўнай песьняй году. «Нас не прадалі, // Нас не хацелі купляць», — прадракае свой лёс «Пані Хіда».

Гурты зь беларускай правінцыі ўспыхваюць і мэтэорамі праносяцца па небе, на якім працягваюць «зьзяць» непахісныя зоркі: Ліка Ялінская, Аляксандар Саладуха, Іна Афанасьева, «Песьняры», «Верасы» й «Сябры».

НУЛЯВЫЯ «НУЛЯВЫЯ»

На 2000 год прыпадае пік цікавасьці да беларускіх кліпаў. Парадаксальным чынам ён не выяўляецца ў колькасьці — музычнае відэа застаецца адзінкавым прадуктам, даступным альбо вельмі багатым, альбо вельмі вынаходлівым. «Рок-кароны» ў першыя гады новага стагодзьдзя забіраюць «Kriwi», «N.R.M.» і «Ляпіс Трубяцкі», чыё «Юнацтва» — першы кліп, які беларускі рок-гурт здымае на кінаплёнку (толькі сама плёнка каштуе $ 5 000!).

Музыкі з глыбокага андэргравунду ідуць па больш бюджэтным шляху. «Kriwi» ў наркатычнай мэдытацыі ганяюцца «За туманам» сярод бясконцай зімы. «N.R.M.» пераапранаюцца ў прастытутак — і іх «Čystaja-śvietłaja», відавочна прысьвечаная Беларусі, набывае нечаканае й вельмі супярэчлівае гучаньне. На хвалі папулярнасьці «генэралаў» беларускага року ў музыку па ўсёй краіне прыходзяць тысячы маладых людзей. У кожным шматпавярховым гаражы ў Менску рэпэтуе па 10—15 гуртоў, некаторыя зь якіх адважваюцца на здымкі малабюджэтных кліпаў. Паказваюць у гэтых кліпах заматаных у брудныя бінты фрыкаў-зомбі (апярэджваючы фільм «Прыстанак зла») ды адрэзаныя галовы, якія плююцца крывёю. Гэтае відэа адрасуецца ўсяго толькі дзясяткам гледачоў: сябрам, часам бацькам ды кліпазнаўцам сайту «Смотритель». Так-так, у 2003—2008 гадах у Беларусі працуе сайт, прысьвечаны выключна кліпам!

У 2004 годзе пажарнікі праганяюць маладых музыкаў з гаражоў. Праз пару месяцаў многія зь іх забудуцца на тое, што займаліся музыкай. Хтосьці сядзе ў турму, як лідэр «Голай

манашкі» Федзя Жывалеўскі. На плаву застануцца нямногія. Наступны ўдар па іх наносіць індустрыя: уладальнікі музычных тэлеканалаў усьведамляюць бязьмежную ўладу над артыстамі й адвольна выкідваюць іх з этэру.

Такі лёс наравістых хардкоршчыкаў з гурту «Лялькі», чый кліп «Усе як 1» меў усе шанцы на ратацыю. Канфліктныя музыкі не змаглі дамовіцца з кіраўніцтвам «Першага музычнага каналу», і відэа прыбралі з каталёгаў. Канал працягвае паводзіць сябе па-хамску, ігнаруючы кліпы «Безь Білету» пасьля таго, як група адмовілася бясплатна выступіць на ягоным трохгодзьдзі. Час рассудзіў удзельнікаў гэтага канфлікту: у 2008 і 2009 гадах «безьбілетнікі» бяруць за свае кліпы дзьве «Рок-кароны» запар — упершыню ў гісторыі гэтай прэміі, а месца Першага музычнага ў этэры займае канал ВТБ — панылы R'n'B-рэтрансьлятар.

Да 2010-га ў Беларусі штогод здымаюць ня менш за 50 кліпаў. У 2008-м іхная колькасьць узрастае да 140 — гэта рэкордны год. Пастараўся польскі незалежны тэлеканал «Белсат»: для ягонага этэру запісана каля 70 ролікаў. Гэтыя аднатыповыя вырабы, якія кліпаюць на каленцы за некалькі дзён, паўнавартаснымі кліпамі не назавеш. Але для сельскай мясцовасьці нармалёва — напэўна, так і думалі рэжысэры каналу. Ці то падзьвіжніцкая праца «Белсату» не засталася незаўважанай, ці то ў тэлебосаў прачнулася сумленьне — але прыкладна ў той жа час на канале «Беларусь-1» (тады ён называўся «Першы нацыянальны») стартуе праект Анатоля й Аксаны Вечар «Prодвижение+». Раз у тыдзень самая вядомая пара беларускага рок-н-ролу выдае на-гара па кліпе, некаторыя зь якіх становяцца падзеямі ў нашай культуры. Да прыкладу, адна з апошніх працаў гурту «Neuro Dubel»: музыкаў «састарылі» гадоў на 40 і акунулі ў настальгію па СССР, ды так пераканаўча, што ў фанатаў ND, якія гэтага самага Савецкага Саюзу й не засьпелі зусім, на вочы навярнуліся сьлёзы.

Нават у плённы «белсатаўскі» год рэдкі гурт дазваляе сабе зьняць больш за адзін ролік. Кліпмэйкерства працягваюць адкрываць для сябе правінцыйныя каманды, самай яскравай зь якіх становіцца «Дай Дарогу!» зь Берасьця. У 2003 і 2004 гадах рэжысэр Вова «Ёдаў»Ківачук з савецкіх мультфільмаў і коміксаў пра Супэрмэна «нарэзаў» для яе кічавыя «На Ямайцы» й «Скачы ў каляску». Выстрэльвае сур'ёзным кліпам «Безь Білету»: іхная анімацыя «Ішла далей» узяла прызы на некалькіх фэстывалях, ад Парыжу да Вэлінгтону. Але да канца 2000-х у нашым кліпмэйкерстве вызначаюцца відавочныя лідэры — «Ляпіс Трубяцкі». Ні часу, ні грошай ім на кліпы не шкада. І што самае галоўнае — толькі для іх адных шоў-бізнэс робіць выключэньне й працуе бездакорна.

2010-Я: ТАННА Й СЯРДЗІТА

Аляксей Церахаў, рэжысэр апошняй шумнай прэм'еры 2000-х — «Капіталу» на песьню гурту «Ляпіс Трубяцкі» — зьяжджае ў Паўночную Амэрыку й здымае для «Gogol Bordello». Востры «Капітал» становіцца адзіным айчынным ролікам у двух абліччах: адзін варыянт, з Чавэсам, Кастра й Лукашэнкам — для цывілізаванага сьвету, іншы, цэнзурны, — для беларускага тэлебачаньня. У новым дзесяцігодзьдзі кліпы «ляпісаў», якія жывуць у Расеі, бяруць новыя вышыні: «Я веру» — больш за 1 мільён 800 тысяч праглядаў на Youtube, «Жалезны» — больш за 2 мільёны! Кожны кліп «Ляпіса Трубяцкога» — прамое пападаньне ў галовы падлеткаў. Гурт сьпявае пра пошук сябе й супрацьстаяньне сьвету нажывы й капіталу, ілюструючы песьні то філязофскай прыпавесьцю, то авангардысцкай анімацыяй, то баксэрскім двубоем з самім сабой.

Побач у авангардзе ідуць «Безь Білету». Асабістым прыкладам хлопцы даказваюць: фэстывальныя кліпы можна здымаць за сьмешныя грошы. Такімі ёсьць іхныя «Месца для цябе», сабраны з 147 фатаграфіяў сяброў гурту, «Аватары» (зразумелая справа — з аватарак) і самая раньняя праца рэжысэра Тані Кушнер — «Намалёвана», — зьнятая адным уключэньнем камэры з акна таксоўкі, што кружыла па менскай плошчы Перамогі. Але апошнія кліпы «Безь Білету» — настальгічны «Байканур 66» і гіпстэрскі «Па ветры» — не дацягваюць на Youtube і да 100 тыс. праглядаў.

«Ува ўсім сьвеце, а ня толькі ў Беларусі, вытворчасьць кліпаў скарачаецца й становіцца таньнейшай. Калі зірнуць на брытанскія чарты, абавязкова адзін кліп з Top-10 зьняты, умоўна кажучы, на мабільны тэлефон. Інтэрнэт паглынае гэты глямурны бізнэс і сваёю прыродай «прыбівае пляначкі» шматлікіх высокабюджэтных працаў. А ў нас бачаць, што любімы гурт «Coldplay» за год зьняў адзіны кліп, і той у нейкай паціне, за тры фунты... І, натуральна, самі пачынаюць здымаць менш», — аналізуе сытуацыю Мацьвей Сабураў.

Эфэктны кліп можна зьняць за $50. Можна й таньней. Прыдумляньнем таго, як гэта зрабіць, занятая роўна палова беларускіх рэжысэраў. Вынікі часам надзвычайныя. У кліпе гурту «Rockerjocker» «Амэрыка» вакаліста «Пятлі прыхільнасьці» й «Касіяпэі» Ільлю Чарапко-Самахвалава спачатку нязграбна голяць, потым паліваюць кетчупам і маянэзам, потым б'юць, адмываюць і быццам бы шкадуюць, але ўсё адно задушваюць пакетам. Усё гэта зь першага дубля: зразумелая справа, нельга пагаліць чалавека «пад нуль» два разы запар.

«Музыкі «Пятлі» проста настойваюць на тым, каб мы знайшлі грошай і зьнялі ролік для ратацыі на TV. Але мне здаецца, што добры кліп можна зьняць і за 5 капеек, — распавядае Ільля Чарапко-Самахвалаў. — З падачы нашых маскоўскіх «гаспадароў» мы неяк улетку зьнялі паездку гурту «Касіяпэя» ў аўтобусе. Селі ў яго на перадапошнім прыпынку й зьнялі кліп. На Краснай плошчы зьнялі ролік «Глісты». Усё гэтае відэа выклалі ў інтэрнэт, дзе яно працавала й нам добра дапамагала! Мяркую, што, калі б мы мелі ратацыю на «Першым альтэрнатыўным», да нашай музыкі прыйшла б вялікая колькасьць выпадковых людзей. Напэўна, нават калі б на нашыя каналы мы аддалі сваё відэа, людзі б «вяліся». Хаця я сам тэлевізар амаль не гляджу, і большасьць маіх сяброў — таксама».

Танна — на адным кампутары, з дапамогай гатовага шаблёну — зроблены й кліп Ксеніі Дзягелька *«Я из деревни»*. Піянэрка з гарадзкога пасёлку Акцябрскі Гомельскай вобласьці сьпявае пра лядовыя палацы, беларускі трыкатаж і «правільны» лад жыцьця: *«Я из деревни! Даешь процветание! Даешь стабильность! Еу-еу!»* Ролік набірае больш за мільён праглядаў на Youtube і канкуруе з кліпамі «Ляпісаў» і іншых расейскіх зорак зь беларускімі каранямі — Дзімы Калдуна й гурту «IOWA».

КЛІПАВАЕ МЫСЬЛЕНЬНЕ

У 2012 годзе беларускія музыкі зьнялі 60 кліпаў. Нядрэнна для краіны, дзе няма ніводнага музычнага тэлеканалу. Але для эўрапейскай дзяржавы з насельніцтвам у 9,5 мільёна чалавек — нішто. Няма кліпаў — няма шоў-бізнэсу ў маштабах краіны. Няма сыстэмнага шоў-бізнэсу — няма кліпаў. І цалкам можа атрымацца так, што празь пяць гадоў у Беларусі ня будзе ўласных песень, уласных канцэртаў, уласных зорак. Людзі наогул ня будуць ведаць нічога пра тое, што адбываецца ў шоў-бізнэсе, дасьведчаным будзе толькі невялікае кола, якое й зараз вузкае да непрыстойнасьці. Хадзіць на беларускія канцэрты, купляць дыскі Зьміцера Вайцюшкевіча, «N.R.M.» і «J:Морс» будуць толькі фанаты са сталіцы. Бо людзі, якія жывуць у вёсках, ня маюць магчымасьці слухаць менскія радыёстанцыі. Для невялікіх гарадоў кшталту Шчучыну, Слоніму альбо Ваўкавыску адзіны спосаб даведацца пра тое, як выглядаюць тыя ж «Безь Білету», — гэта ўбачыць кліп.

Пакуль жа папулярнасьць беларускіх музыкаў бессыстэмная. Яна грунтуецца на чутках і выпадковых уражаньнях. Але гэтага «недзе нешта

чулі» часта не хапае для таго, каб купіць дыск, і тым больш — для таго, каб схадзіць на канцэрт. Маладыя гурты выдумляюць для кліпаў простыя, але інтрыгоўныя сюжэты. Вось музыкі нясуць труну, зь якой напрыканцы песьні зьяўляецца загадкавы зіхатлівы шар. Вось увесь кліп ходзяць у груваcтkіх масках зь цеста. Вось проста здымаюць Менск, які дыхае й рухаецца ў такт музыцы.

І ўсё ў іх толькі пачынаецца. Па-ранейшаму. Як заўсёды. Вечна маладая «Пані Хіда» ў 2012 годзе прэзэнтуе кліп «Дзіўная мэлёдыя». За восем месяцаў ён зьбірае на Youtube 642 прагляды. Абудзіўшыся пасьля васьмі гадоў маўчаньня, музыкі беларускай pagan-metal легенды «Gods Tower» здымаюць у сьвежым музычным відэа сваіх дзяцей. Ці то вераць у будучыню сваёй задумы, ці то проста ўзіраюцца ў вечнасьць?

ТОП-10 БЕЛАРУСКІХ КЛІПАЎ НА YOUTUBE ПА ВЫНІКАХ 2012 ГОДУ

Па-за канкурэнцыяй:

Лідзія Драбышэўская, бабуля з Гомлю, якая грае на гітары песьню «Я люблю цябе, жыцьцё» лямпачкай замест слайдэру — 3 мільёны 950 тысячаў праглядаў з 23 верасьня 2009 году

Топ-10:

«**Ляпіс Трубяцкі**» / «**Жалезны**» — 2 мільёны праглядаў з 16 ліпеня 2012 году

«**Ляпіс Трубяцкі**» / «**Я веру**» — 1 мільён 850 тысячаў праглядаў з 23 сакавіка 2011 году

«**IOWA**» / «**Мама**» — 1 мільён 687 тысячаў праглядаў з 8 лютага 2012 году

Дзьмітры Калдун / «**Караблі**» — 1 мільён 194 тысячаў праглядаў зь 17 студзеня 2012 году

«**Ляпіс Трубяцкі**» / «**Ня быць быдлам**» — 1 мільён 150 тысячаў праглядаў зь 7 лістапада 2011 году

Ксенія Дзягелька / «**Я зь вёскі**» — 1 мільён 115 тысячаў праглядаў з 16 красавіка 2012 году

Юра Дземідовіч / «**Чароўны трусік**» — 1 мільён 13 тысячаў праглядаў з 4 чэрвеня 2009 году

«**Песьняры**» / «**Беларусь**» (фінал конкурсу «Песьня году 1976») — 812 тысячаў праглядаў з 3 студзеня 2009 году

«**Ляпіс Трубяцкі**» / «**Капітал**» — 760 тысячаў праглядаў з 15 чэрвеня 2009 году

«**Песьняры**» / «**Волагда**» (фінал конкурсу «Песьня году 1976») — 698 тысячаў праглядаў з 3 студзеня 2009 году

Czas Kultury # 3'2013 (Poznań)

АПЫТАНКА

Дзьмітры Плакс,
літаратар, перакладчык, жыве ў Стакгольме

Я ня ежджу ў Менск у паломніцтва да нейкіх мясьцінаў. Я ежджу ў Менск сустракацца зь сябрамі, блізкімі мне людзьмі… Ну але калі ўжо паспрабаваць вызначыць тое месца, дык адказ просты: праспэкт Незалежнасьці.

Марына Напрушкіна, «Бюро контрапрапаганды», інсталяцыя / «Newtopia», Мехелен, 2012
Maryna Napruśkina, «The Office for Anti-Propaganda», instalation / «Newtopia», Mechelen, 2012

АПЫТАНКА

Ганна Сакалова,
мастачка, жыве ў Дзюсэльдорфе

Важныя для мяне мясьціны ў Менску ці ўжо не існуюць, ці гэта не фізічныя прасторы, але спалучэньне месца й часу.

Віка Мітрычэнка, «Вітрына 1.2», з сэрыі «Трафэі» / Акадэмічны Мэдычны Цэнтар, Амстэрдам, 2012
Vika Mirtyćenka, «A Window», from «Trophies» serias / Academic Medical Centre, Amsterdam, 2012

ЛІСТЫ ЗЬ НІАДКУЛЬ

Марат Дэнатурат

Альбатрос

Галоўны вораг рэвалюцыянэра — гэта маскіт.

(Зь дзёньніку Чэ)

Два тыдні карабель плыў праз Атлянтыку. Прадзьмутыя й прасьвідраваныя халодным акіянскім ветрам вушы торгалі галаву вострым пранізьлівым болем, болем, што застанецца рэліктавым звонам на ўсё жыцьцё. Але там, дзе панаваў вецер, над рубкай, на даху, у драўляным шыз-лонгу было так добра... сонца й забыцьцё.

— Уяўляеш? — спытаў Мікалай, першы памочнік капітана. — Зайшоў я да нашай паварыхі ў каюту, а яна ляжыць на ложку зусім голая й глядзіць на мяне савінымі вачыма — вядзьмарка!

Начамі ў небе вісеў Арыён, спынены ў падзеньні, бездань унізе й уверсе. У час штормаў хвалі залівалі палубу й плянктон сьвяціўся смарагдавымі зорамі, а на камбузе, на вялікіх чыгунных плітах стаялі рондалі з найсмачнейшым супам, і залаціста-празрыстыя прусакі разьбягаліся па чорных кутах. Так, паварыха, прыгожая, млосная й аўтыстычная, ведала сваю справу й належала аднаму капітану, высьветленыя адносін зь якім было лепш пазьбягаць. На палубе знаходзіўся кубрык з карабельнымі фарбамі. Спытаў у боцмана, ці можна адліць некалькі розных колераў, на што ён коратка адказаў: «Дапамажы сабе!»

Мы наблізіліся да выспы, але гарызонт заставаўся чыстым, неба зьзяла азюрай, ніводнага воблака. Вецер, здавалася, пачаў прыносіць іншыя пахі, водары пакуль што схаванай зямлі. У кубрыку было багацьце, хоць і таксычнае — мэталічныя ёмістасьці з ацэтонам і нітраталуольнымі фарбамі займалі ўсю прастору, ад падлогі да столі. Пачаў заліваць яркія смачныя колеры ў літровыя плястыкавыя бутэлькі з-пад мінэралкі. Большасьць даводзілася разбаўляць і разьмешваць, ліўся лятучы ацэтон, білася сэрца. Праца доўжылася з гадзіну. Справа была скончана, і, калі, ужо зачыняючы дзьверы, кінуў позірк унутр, там з-за каністраў на момант паказалася брудная, кудлатая й пакусаная маскітамі галава позьняга Чэ — не таго, што стаяў на трыбунах, а таго, што канаў абкружаны ў джунглях. Хістаючыся, выйшаў на сьвет. Над палубай нізка й нерухома вісеў вялізны магутны альбатрос, цар паветра. Рухалася толькі яго зыркае бязьлітаснае вока, выглядаючы, чым пажывіцца. На гарызонце паўстала Гавана.

Час прыйшоў весяліцца й духмяным ромам душыцца...

Гавана-клюб

Партыя альбо сьмерць! Жыве рэвалюцыя! Стары верталёт рабіў кругі над гаваньню, сыплючы ўлёткамі сівой паперы. Прапаганда — альбо прападзеш, ад рупару ў ступар ужо некалькі дзён запар, ром ратаваў ротар тартару. Жыве цукарны трысьняг і жыве эвалюцыя, разам, праз этылізм у маразам. Большасьць улётак зносіла антыбрызам у ваду рыбам-пілам і марскім канькам, якія так і ня здолелі навучыцца чытаць, але неахайны верталёт з выразнымі плямамі куродыму не набліжаўся да сушы, каб на выпадак паломкі не зваліцца на галовы гаванцам. Гах! Гах! Здалёк пачуліся глухія выбухі, гучней і гучней, яны няўмольна набліжаліся. З-за рогу зьявіўся добры стары грузавік «Форд» з плятформай без бартоў. На плятформе каля саморобнай газавай гарматы сыстэмы «Ноў-Хаў», зваранай з іржавых труб, стаялі два чэгевараватыя дзецюкі ў хакі й з чырвонымі налобнымі павязкамі. Адзін завіхаўся на падачы й напаўняў гармату газам зь вялікага балёну, другі падносіў смуродную дызэльную паходню да дзіркі ў трубе. БАХ! ЖАХ! Шугала кароткае блакітнае полымя. Жыве Фідэль!

Праз некалькі вуліц, каля Капітолію, аднекуль зь нябачнага двара нехта спачатку зарычэў, а потым зароў адчайна й злосна, пазьвярынаму, нібыта леў на вострых калах у дзікунскай яме.

Вельмі высокі, худы, чорны дзед, хістаючыся, выйшаў з завулку, трасучы ва ўзьнятай руцэ паўпустую літровую бутэльку рому. Галяндзкая сьмеласьць зрабіла сваю чорную працу. «Не баюся Фідэля!!!» — крычаў ён зацята, пырскаючы сьлінай і кіруючы да Капітолію. Помста, горыч, пакута й нянавісьць за марнае, амаль ужо пражытае жыцьцё гарэлі шалёным бляскам у незагоеных сьлязьлівых вачох старога. Апошні ікол у адхоне бяззубага роту жаўцеў трапятка, нібыта ведаючы, што засталося ўжо нядоўга трымацца.

Дапамажыце, кубінцы!

Былі каханкі на высьпе. Адна, баўгарка, жыла ў Кёльне, мела антыкварную краму. Прыляцела ў Гавану купляць антыкварыят. Набыла шмат Батыстаўскага крышталю, посуду, і, самае каштоўнае — стогадовую драўляную мэханічную ляльку Арлекіна, што граў на гітары, міргаў вокам і круціў галавой. Кажу: «Гэта ж сацыялістычная краіна, і ўсе рэчы будуць канфіскаваныя мытняй». А яна, у чымсьці адарваная ад жыцьця, зачараваная Арлекінам, ня верыла.

Закахалася моцна й падаравала нейкія абывательскія цішотку й шорты. Апрануў, хоць і выглядаў у іх пачварным турыстам, — каб ня думала, што грэбую, цураюся й пагарджаю яе падарункам, амаль абражаны, каб не пакрыўдзіць. Аднойчы прапанавала напіцца, на што расчулена й заўзята згадзіўся. Мне набыла літар сухога марціні, а сама вырашыла піць «крывавую Мэры» й узяла вялікую бутэльку гарэлкі й банку мэксыканскай таматнай пасты, бо соку ў краме на выпадак не было. Пайшлі да яе ў нумар на сёмы паверх плоскага, як партабак, гатэлю «Вольная Гавана»...

Праз вуліцу перад гатэлем была вялізная й глыбокая камяністая яма-кратар, агароджаная трохмэтровай вышыні парканам з мэталёвай сеткі, і аўтобусны прыпынак знаходзіўся побач. Чамусьці заўсёды, праходзячы каля ямы, спыняўся й доўга стаяў задумліва, але бяз думак, было ў ёй нешта, нешта нібыта знаёмае й у той жа час...

Пачалі напівацца. За зялёным бранаваным шклом на ўсю сьцяну зіхацела Атлянтыка. Цалаваліся, жартавалі, сьмяяліся. Паблісквалі паліцы з крышталём, і Арлекін граў на гітары, круціў галавой, таямніча глядзеў вочкамі са слановых біўняў, міргаючы вейкамі. Пакуль каханка лагодна пацягвала першы кілішак «крывавай Мэры», я спустошыў марціні, а потым выпіў ейную гарэлку. Пасьля ўжо распавяла, што пачаў брудна сварыцца й крычэць, маўляў, усё абрыдла й еду ў порт, на карабель, біўся ў шкляную сьцяну, цудам не пабіў крышталь і цацкі, а потым выскачыў з нумару й зьнік.

«Хто я й дзе?» — было першае пытаньне, калі расплюшчыў вочы. У неабдымнай цемры зьзяла вялізнае кола вельмі бліскучых зорак-агнёў. Пекла, мабыць. Павярнуў галаву — іржавая бочка побач, а далей іржавая перакручаная арматура й іншы жалезны лом, вострыя камяні, сабачы шкілет, сьмецьце. Далёка ўверсе праз цуркі крыві заўважыў паркан мэталёвай сеткі й сьвятло вулічных ліхтароў. Паспрабаваў паварушыцца, і зьнявечанае цела адказала шматлікім болем. Хрыбет пашкоджаны, правае запясьце зламанае, левая нага вывіхнутая, галава разьбітая, адно вока заплыло, скура паўсюль парваная, а цішотка з шортамі ператварыліся ў крывавае рызьзё. Не выпаўзьці ўжо. Прахрыпеў бязгучна: «Кубінцы, дапамажыце!» Паспрабаваў яшчэ, але голасу не было. Адляжаўся крыху, а потым папоўз, караскаючыся адной нагой і рукой. Дапоўз да паркану й знайшоў невялікую дзірку. Неяк, з жудасным болем, даскакаў да гатэлю. У вялікім холе сядзела каханка зь некалькімі знаёмымі сэньёрамі й піла каву. Сэньёры палілі цыгары. Застагнаў — спачатку нават і не пазнала.

Кубінцы дапамаглі. Сэньёры адвезьлі ў шпіталь, там наклалі вапну, зашылі й перавязалі, што трэба, далі антыбіётыкаў і забойцаў болю, прывезьлі да сяброў, дадому, дзе дзесяць дзён ляжаў, пакуль хрыбет і нага не палепшалі...

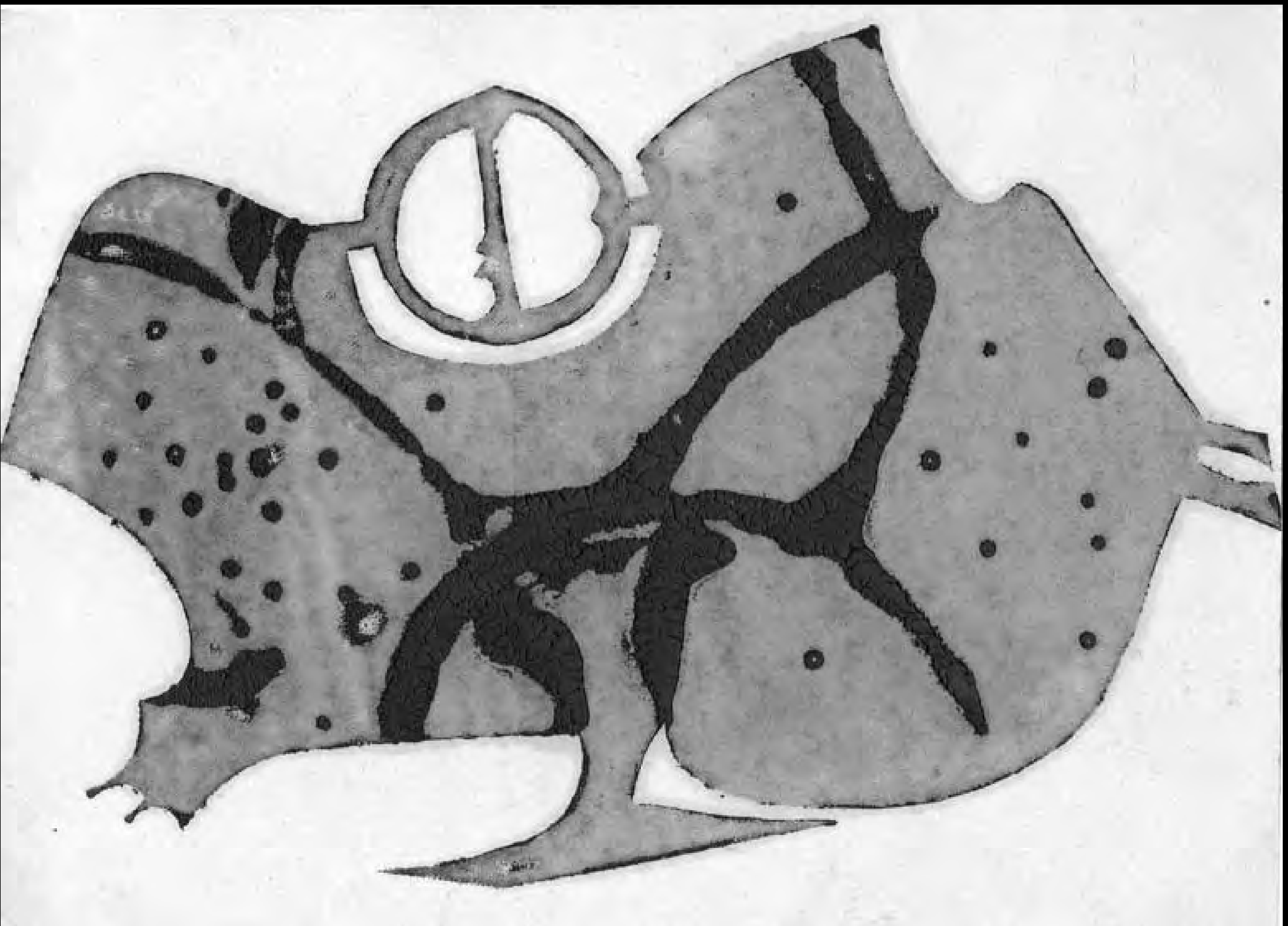
***

Час прыйшоў ёй зьязджаць, пакавала скрынкі старанна, дзень працавала. Шэсьць вялікіх скрынак, рэчы абгортвала й усё перасыпала пенапластавай крошкай. Арлекін быў найбольш каштоўны. Я ляжаў у ложку, і піў марціні памалу, і ўжо яе шкадаваў: мытня ўсё сканфіскуе... Правёў у паветраны порт. Вядома, усе мытнікі зьбегліся разам і пачалі заўзята патрашыць скрынкі. Сядзелі, глядзелі, пілі марціні. Бедная горка плакала й паляцела бяз рэчаў наступным рэйсам. А я ізноў напіўся тым вечарам, ледзь дайшоў да Малекону й ціха страціў прытомнасьць. Расплюшчыў вочы ўранку — лісьце рададэндрану калыхаецца, кветкі, сонца ўзыходзіць над акіянам, праз лісьце бачны вялізны, збудаваны на дзесяціпавярховую вышыню плякат: на адным беразе магутны кубінец з калашнікавым, на другім — спалоханы й здранцьвелы дзядзька Сэм з прапрадзедаўскай дубальтоўкай. Аказалася, пад кустом каля пустой амэрыканскай амбасады начаваў.

Гатэль «International»

Перад вандроўкамі слабіў моц і мацаваў слабіну — ладкаваў мазаічны калейдаскоп коктэйляў. Пяць літровых бутэлек заліваў напалову саракаадсоткавымі лікёрамі, дадаваў лёд і выціснуты рукамі сок цытрусавых. Бутэлькі ставіў у чатырохгалонавую банку з-пад дацкай марской фарбы «Hempel», мачыў вадой вопратку й выходзіў вонкі, дзе ранішняе зімняе сонца ўжо апякала прастору.

Зайшоў у кавярню, пустую, ня лічачы дзеда, што сядзеў у куце за кубкам моцнай горка-салодкай кавы й несупынна мэханічна паўтараў: «Гранма, Гранма, Гранма». Гандляр адзінай на высьпе газэтай — «Granma». Адна выспа, адзін народ, адна газэта, адзін



Уладзімер Лапо, «Фітафлёра», 1987
Uładzimir Lappo, «Fitoflora», 1987

кубак кавы, адна кроў — адна думка, усё адно. За гады працы ён выкрыкнуў назву крыніцы замбаваньня мільёнаў мільёны мільёнаў разоў, і сам стаў зламанай цацкай «Granmy», і ўжо ніяк ня мог спыніцца, нават у сьне.

Праехаў некалькі прыпынкаў у ікарусе. Ля музэю Рэвалюцыі, у якім віселі акрываўленыя й праўрыненыя штаны камандантэ, у аўтобус зайшла вясёлая экспрэсіўная бабуля са сьмярдзючым апалкам цыгары ў зморшчаных вуснах і юрліва міргнула — былая батыстаўская прастытутка, мабыць.

Па цэнтральным бульвары каціласся, лямантуючы, грамада, грымела палкамі ў тынкавыя банкі-барабаны й нешта несынхронна дэклямавала. З аднаго з мармуровых гаўбцоў бліжэйшага гмаху на яе зьверху зацята брахалі тры чорныя бугаі-дабэрманы.

Пасьля захаду сонца цягнуўся ўздоўж Малекону, дзе скрозь стаялі й сядзелі людзі, часам спыняўся, каб глынуць з кімсьці, хто пажадаў прапанаваць глыток трысьняговага. А вось і купка школьніц старэйшых клясаў. Сьвет пачаў ужо добра гайдацца, і я абняў тую, што пасьміхалася шчасьлівей. Вакол былі сапраўды шчасьлівыя людзі, хоць і не ўвесь час, не як у Вальгале.

Яна радасна прытулілася, на шакалядным твары зіхацелі пэрлавыя зубы. Ромавая рука сама сьлізганула за каўнер белай цішоткі, і пальцы пачалі песьціць і круціць цьвёрдыя смочкі. Дзяўчына ўздыхнула надзіва журботна й дробна-дробна задрыжэла.

Далей у ноч вецер падзьмуў больш пранізьліва, і Атлянтыку закудлаціла. Каб не паваліцца, я мацней учапіўся ў школьніцу, і мы прайшлі амаль да таго месца, дзе жыў, таксама на Малеконе. У жытло ісьці было нельга. Прапанаваў ёй залезьці на скалы з вострых каралавых рыфаў, якія ляжалі незьлічонымі лёзамі на некалькі мэтраў ніжэй і ў якія бессаромна таўкліся салёныя ледзяныя хвалі. Мы цудам ня грымнуліся з мокрых сьлізкіх ступеняў. Там, паміж вадой і сушай, цемра сьцерагла прыватнасьць, а мы не жадалі, каб на нашы інстынкты напалі агенты абароны рэвалюцыі ці іншыя прывіды трапічнага марксызму. Унізе яна прыціснулася сьпінай да сьцяны шурпатых блёкаў з тых жа каралаў. Ляцелі летуценныя пырскі, і сьвет куляўся, а сэкс здаваўся клапатлівай і небясьпечнай справай, дзе кожны рух мог скончыцца стратаю балянсу й зламаным хрыбтом. Я абсунуўся на калені й пачаў лізаць яе похву. Неўзабаве праз крык акіяну пачуўся лёгкі стогн, і па тыднёвай шчэці шчакі пацёк цурок эліксыру аргазму.

Дадому яна мяне ўзяць не магла таксама — бацькі. Праехаўшы некалькі прыпынкаў, я сыйшоў каля порту, а яна паехала далей. Усе спалі, на вуліцах нікога не было. Пад разгалістым дрэвам у бела-ружовай квецені замёр старажытны й калісьці дужа дужы дызэль «International» на спушчаных колах. Адчыніў дзьверы й выцягнуўся на чорным скураным сядзеньні. Над гаваньню замёр белы Джызас, а ў зорным небе ляцеў уніз галавой арыйскі Арыён.

Мандрагора Марціні

Бэтонныя рэзэрвуары на плоскіх дахах перасохлі, у выпаленым тэрмаядравым сьвяцілам горадзе не было вады. Брахалі сабакі. Некаторыя залазілі па ўнутраных лесьвіцах на самы верх будынкаў і нерухома й моўчкі сядзелі там даўгімі гадзінамі, на карнізах, хімэрамі хеўры, пільнуючы гарызонт. Бруд. Брэх, брудабрэх, гора табе, мандрагора!

Забрыдаў мыцца на карабель, што яшчэ зь месяц мусіў стаяць у порце ў чаканьні хоць нейкага карга. Там былі гарачы душ і тузін сяброў, там білі ў там-там. Душ прымаў у вопратцы й чаравіках, адным каменем забіваў дзьвюх птушак: і адзеньне, і тое, на чым яно вісела, адмываліся аднačасова з найвышэйшым паказчыкам КэКэДэ, а мокрая тканіна істотна ахаладжвала калоду арганізму на няпэўны, але даволі працяглы час. Дзіўна, але так на высьпе ніхто не рабіў!

Пасьля тур па каютах, матросы пілі вогненную ваду, кожны на асабісты густ — джын, віскі, ром ці гарэлку, лікёрамі й віном грэбавалі. Пайшлі з Васілём, першым памочнікам, вусатым і круглым, у краму, дзе ён набыў валізку моцнай атруты і літар сухога марціні — мне.

У цесным кубрыку сядзелі дзевяць чалавек, невялікі стол быў застаўлены пляшкамі. Усе пасьмяяліся з «жаночага» напою, але вырашылі паспрабаваць. Пачаў наліваць у келіх. Марціні ня цёк. Бутэлька пайшла па руках, і кожны зьдзіўлена разглядаў складаную, з празрыстага плястыку, сыстэму з шарыкам, што сядзела ў рыльцы. Мэханік знайшоў ладны цьвік і пачаў забіваць яго пустой бутэлькай з-пад віскі, у сыстэме хруснула, і, калі ёмістасьць перакуліілі, напой нарэшце забулькаў. «Дык гэта ж для бараў!» — блісканула эўрыкай.

Пазьней пустыя бутэлькі згрэблі са стала, і распачаўся рытуал мачызму — сталі мерацца на руках сілай. Карабельны доктар-волат зламаў руку аднаму з мэханікаў і пацягнуў яго накладаць вапну. Хтосьці самлеў. Пачалі разбрыдацца. Ашаламляльны водар і відовішча порту. Ноч. Дадому ўжо не дайсьці. З-за рогу выскачыў чорны Ка-750 з каляскай, якім кіраваў Чэ без шалому. Спыніўся. На поўным газе несьліся ўздоўж Малекону.

— Дзякуй, аміга! Вазьмі колькі пэсас!

— Нахуйя-а, — прамовіў ён горда й узяў пачаты пачак «Папулярэс».

Бартэр

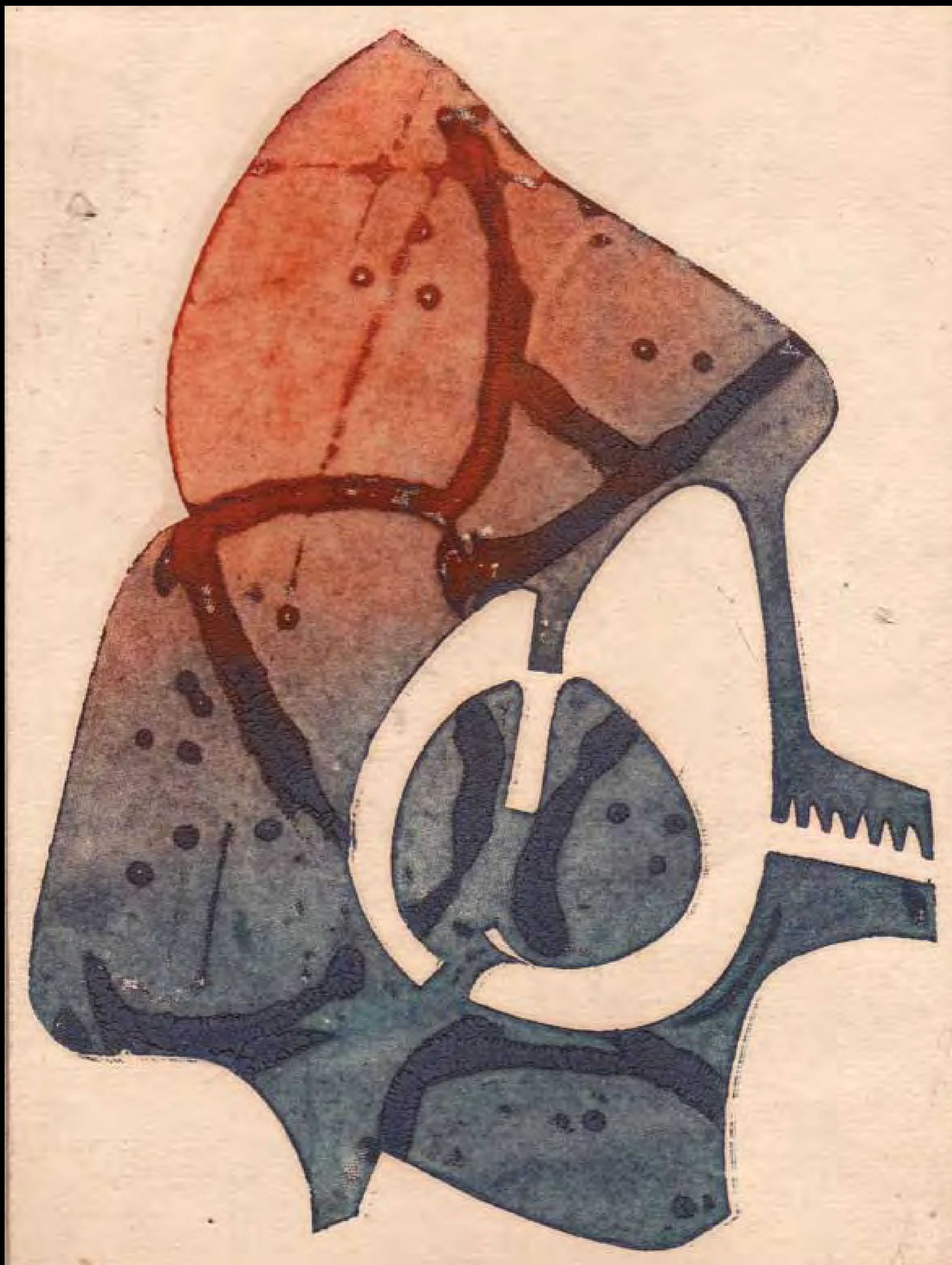
Мясакамбінат. Па дроце гудзе ток высокай напругі, электроны, цік-ток, цік-так, бойня, на ланцугах канвульсуюць істоты. Вантробы, кроў і гаўно — NO! Скуры й каўбаса, ці пяшчотна — мяска з каўбаскай, пацучкі. Па-над усім невыносна салодкі смурод бялкова-пратэінавага гнільля, покліч ваніты. Людзі ў чарзе, гастраподы. NO! Ноўмэны наасфэры, роспач пачуцьця, чуць ток, цікаваць цік. Юр на цябе, аюрвэда! Квас. Ведай нас, ведай час, ведай сябе. Мэтан на Марсе — прыкмета жыцьця. Час пік, недахоп публічнага транспарту. Невялікі аўтобус да столі набіты пасажырамі, твары й рукі на шкле. На даху балёны газу й фанэрны транспарант: «ЛЮДЗІ — МЭТАН». Так. У машынным адсеку сухагрузу «Капітан Суркоў» грукацелі кляпаны, пульсавалі поршні, круціўся вал. На сьцяне чырвонае папярэджаньне-заклік: «ГАЗ — ВЫХОДЗЬ!» Ток. Газ ня любяць, ток не кахаюць.

Шэрыя стаптаныя чаравікі былі адпачатку з душком, з тухлай скуры. Знак якасьці сьцёрся ў халоднай вайне. У трапічным клімаце працэс пайшоў, у бацыл пачалася ланцуговая рэакцыя, мэтан злучыўся зь серавадародам. Шкарпэткі былі ўрачыста праклятыя яшчэ на «Суркове» й выкінуты за борт, кавадлагаловым акулам. Паўстала здань мясакамбінату.

Ня я пафарбаваў чаравікі яркай, атрутна-блакітнай нітрафарбай і заліў знутры ацэтонам, здань зьнікла. Выртві-вочы ўсім падабаліся, шмат хто, незалежна ад полу й узросту, не хаваў зайздрасьці.

Цені й ліхтары ночы, доджы, б'юікі, олдзмабілі, шэўрале, форды. Каля ям і праваляў у дарозе стаялі чорныя Анчуткі, цыліндрыкі з нафтай на тонкіх павучыных ножках і са шматкамі ануч у адтулінах зьверху, зыркалі агеньчыкамі, капцілі прастору, засьцерагалі кіроўцаў. Збочыў у завулак, глынуў кактэйлю, кокцы заставалася зь літар. Ззаду пачуліся крыкі. Падбег узбуджаны чалавек зь ліхаманкай у вачох. Ён пачаў нешта хутка й нэрвова казаць, размахваў рукамі, увесь час пазіраў і паказваў на чаравікі, безумоўна, зачараваны. Бартэр! Урэшце пачуў знаёмае слова, чалавек пабег назад і хутка вярнуўся з закаркаванай, аплеценай залатым дротам бутэлькай. Адкуль у мясцовага паўпера пляшка белай «Рохі»? Мабыць, падсаладжаная нерафінаваным цукрам вада — спытаў сябе й адказаў. Але навошта турысту абутак? Паўпер шчасьліва схапіў вырві-вочы й зьнік.

У пляшцы сапраўды аказалася салодкая вада. Ізноў пачуліся крыкі. Чалавек злосна й горка кінуў чаравікі пад ногі, выхапіў бутэльку й шпарка пакрочыў у цемру.



Уладзімер Лапо, «Фітафлёра», 1987
Uładzimir Lappo, «Fitoflora», 1987

Уладзімер Парфянок, «Сувэніры зь Беларусі», сэрыя псэўдапаштовак, 2009–2011
Uładzimir Parfianok, «Souvenirs from Belarus», «Fake Postcards» project, 2009–2011

Тацяна Фёдарава: Адэкватна перадаваць свой час

Гутарыла Тацяна Арцімовіч

Галоўнай тэмаю сваёй творчасьці Тацяна Фёдарава, мастачка з Малдовы, называе сучаснасьць. Сацыяльныя праблемы малдаўскага грамадзтва, гастарбайтэрства, эміграцыя, рух пратэсту — усё, што ёсьць актуалімі сёньняшняга дня. У першую чаргу, у постсавецкай прасторы. Параўноўваючы ідэнтычнасьці двух грамадзтваў — постсавецкага й заходнеэўрапейскага — Тацяна Фёдарава прыходзіць да высновы: мы — розныя. Тэма розных сьветаў — кардынальна непадобныя ўзроўні жыцьця, палітычнай і грамадзянскай сьвядомасьці — адна з асноўных у ейнай творчасьці. Напрыклад, у праекце «Эўрапейская вопратка» мастачка адправілася ў адзін з сэканд-хэндаў, дзе прадавалася адзеньне вядомых брэндаў па вельмі нізкім кошце, і цалкам зьмяніла сваю вопратку на эўрапейскую. Зьмяніла ўсё, акрамя бялізны, такім чынам дэманструючы, што, вонкава прымаючы заходнеэўрапейскі лад жыцьця, па сутнасьці людзі з постсавецкай прасторы застаюцца іншымі, захоўваюць сваю памяць і прыналежнасьць да іншай гісторыі. У іншым сваім відэапэрформансе мастачка ўзяла рулёны туалетнай паперы й напісала на іх: «I am not toilet paper» («Я не туалетная папера»). Затым разгарнула гэтыя рулёны на беразе ракі Ўлтава ў Празе, лягла і, перакочваючыся, заварочвалася ў паперу. Таму што «ў маёй краіне людзі для ўраду — як туалетная папера».

Праз 40 гадоў пасьля Марыны Абрамавіч Тацяна Фёдарава ўзяла за аснову знакаміты пэрформанс сэрбскай мастачкі «Art must be beautiful, Artist must be beautiful» («Мастацтва павінна быць прыгожым, мастак павінен быць прыгожым») і стварыла сваю «рэпліку» на гэтую працу. Акружаная «чаўнаковымі» торбамі (адна з улюбёных фактураў Тацяны), пэцкаючыся чорнаю фарбай, яна бясконца паўтарала, што, не, «сьвет брудны, таму мастак таксама павінен быць брудным». Такім чынам уводзячы панятак сацыяльнай рэальнасьці — замест мастацтва для сучаснага мастака вызначальнаю становіцца рэчаіснасьць, — Тацяна Фёдарава сьцьвярджае, што сёньня мастаку немагчыма адгарадзіцца ад рэальнага жыцьця. Мастак укідвае сябе ў сьвет, і гэта ўжо іншыя правілы гульні, больш жорсткія й брудныя за тыя, якія былі вызначальнымі для мастакоў 40 гадоў таму.

— Тацяна, як ты прыйшла ў мастацтва? Наколькі нам вядома, сытуацыя ў Кішынёве з адукацыяй у гэтай галіне такая ж, як у Беларусі, — афіцыйныя інстытуцыі сучаснага мастацтва адсутнічаюць.

Тацяна Фёдарава: Мастацкай дзейнасьцю я пачала займацца ў 20 гадоў. Перад гэтым скончыла каледж у Тыраспалі па спэцыяльнасьці «тэхноляг швейнай вытворчасьці». Але мне падалося, што гэта ня тое, чым бы мне хацелася займацца. Магчыма, я адчула свае карані. Мой бацька Васіль Лефтэр быў мастаком, але ён рана пайшоў з жыцьця, таму нічога не пасьпеў мне перадаць. Але я ўсё адно да гэтага прыйшла й паступіла ў пэдагагічны ўнівэрсытэт на графічнае аддзяленьне да вядомага мастака Сямёна Замшэ. Я яму вельмі ўдзячная, таму што ён даў мне надзвычай важнае для графічнага дызайну пачуцьцё густу, і гэта дапамагае мне й у маіх сёньняшніх працах. На 2–3 курсах навучаньня я вярнулася да сваёй першай адукацыі й пачала займацца дызайнам адзеньня, але рабіла авангардныя рэчы, больш зьвязаныя з мастацтвам. Мае калекцыі паказваліся ў Харкаве, Адэсе, Піцеры.

Што тычыцца адукацыі ў галіне сучаснага мастацтва, — так, сытуацыя ў нас сумная. Але ў Кішынёве дзенічае адкрыты Фондам Сораса ў 1990-я Цэнтар сучаснага мастацтва KSAK, дзякуючы якому зьяўляюцца новыя мастакі. Пасьля заканчэньня інстытуту я таксама аднойчы выпадкова туды прыйшла, і мне падалося, што гэта якраз той шлях, на якім я хацела б працягваць свае творчыя пошукі. Пачала часта зьяўляцца ў Цэнтры, удзельнічала ў розных воркшопах. Якраз стаў даступным інтэрнэт, дзе я чытала масу рознай літаратуры. Так усё й пачалося.

— Што формы сучаснага мастацтва даюць табе такога, чаго ты не атрымліваеш, напрыклад, ад іншых, традыцыйных тэхнік?

Т. Ф.: Традыцыйныя тэхнікі не заўсёды могуць перадаць час, у якім мы жывем. А сучаснае мастацтва якраз працуе з тымі новымі мэдыйнымі інструмэнтамі, якія дазваляюць адэкватна, больш пачуцьцёва перадаваць атмасфэру нашага часу, пазначаць праблемныя зоны сёньняшняга грамадзтва. У жывапісе я не змагла гэтага знайсьці. Але тыя навыкі, якія я атрымала падчас навучаньня, усё адно праяўляюцца. Напрыклад, я выкладаю ў дзіцячай мастацкай школе імя Шчусева абсалютна традыцыйныя рэчы: жывапіс, малюнак, кампазыцыю. Але раз-пораз мы робім сумесныя праекты ў галіне сучаснага мастацтва. Так, летась быў праект з польскай Акадэміяй мастацтваў з гораду Катавіцы, дзе існуе цікавая міждысцыплінарная студыя, у якой прасоўваюць сучаснае мастацтва й новыя практыкі. Мы з нашымі дзецьмі спрабавалі зрабіць нешта падобнае.

У прынцыпе, я заўсёды балянсую паміж традыцыяй і сучасным мастацтвам, спрабую пабудаваць масты паміж гэтымі сфэрамі. У нас існуе праблема ва ўзаемадачыненьнях між Саюзам мастакоў і сучаснымі мастакамі. Тое, што робім мы, натуральна, ня ўпісваецца ў іхныя рамкі. Але я шукаю шляхі ўзаемадзеяньня. Напрыклад, у 2009 годзе стварыла анлайн-плятформу «Artploshadka» (www.artploshadka.wordpress.com), дзе побач з інфармацыяй пра сучаснае мастацтва зьмяшчаю й традыцыйныя рэчы. Але, зразумела, асноўная мэта гэтай плятформы — прасоўваць менавіта сучаснае мастацтва, якое дагэтуль знаходзіцца ў нас у маргінальнай зоне й пра якое мала хто ведае.

— Але ўсё ж такі — што значыць быць у Малдове contemporary art-мастаком?

Т. Ф.: Па-першае, існуе праблема з гледачом, якога ў Малдове ня так лёгка знайсьці. Але сытуацыя зьмяняецца, моладзь езьдзіць вучыцца за мяжу й ужо па-іншаму пачынае глядзець на гэтыя рэчы. Са старым пакаленьнем мастакоў больш складана, яны не такія адкрытыя. Напрыклад, мой выкладчык ва ўнівэрсытэце ўскладаў на мяне вялікія надзеі, я была ў яго любімай вучаніцай, і ён думаў, што я буду працягваць ягоныя ідэі. Але раптам я пачала займацца сучасным мастацтвам, якое яму абсалютна незразумелае, вось мне й даводзіцца чуць ад яго адмоўныя водгукі.

Па-другое, вядома, нявырашанай для нас застаецца праблема пляцовак для сучаснага мастацтва, якіх у нас практычна няма. Афіцыйна існуе выстаўная заля Саюзу мастакоў, куды патрапіць вельмі складана. Штогод трэба пісаць заяўку, ты павінен быць у Саюзе, можаш не прайсьці сэлекцыю. Ёсьць, праўда, невялікі ўчастак пры ўваходзе, дзе часам нешта адбываецца. Але гэтага, зразумела, не дастаткова. Сытуацыя, вядома, марудна, але зьмяняецца. Існуе, напрыклад, экспэрымэнтальная тэатральная плятформа «Teatrul Spalatorie» («Тэатар-Мыцьцё») пад кіраўніцтвам вядомага драматурга Нікалета Есіненку, дзе паказваюцца сучасныя спэктаклі й пэрформансы. Летась зьявілася ўнікальная прастора — Музэй Земства. Гэта стары закінуты будынак, які зараз знаходзіцца на стадыі рэстаўрацыі, але, пакуль працы не пачаліся, розныя арганізацыі й творчыя людзі выкарыстоўваюць

Тацяна Фёдарава, «Сьвет брудны, мастак павінен быць брудным», пэрформанс
Tatiana Fiodorova, «The World is Dirty, The Artist Must Be Dirty», performance

ARTIST WITHOUT PAVILION

——> —> —>

яго як выстаўную й дыскусійную пляцоўку. Увесну там быў праведзены глябальны эўрапейскі праект. Мэнэджэры з заходнеэўрапейскіх краінаў, а таксама Ўкраіны й Малдовы рабілі розныя культурныя праекты: выставы, музычныя экспэрымэнты — такі вельмі буйны івэнт. Нават цяпер там можна нешта ладзіць. Але, як я казала, акрамя фінансаваньня ёсьць яшчэ вельмі істотная праблема з гледачом.

— Ці падтрымліваюць вас інфармацыйна новыя мэдыя? Альбо вы збольшага існуеце замкнёнай супольнасьцю мастакоў?

Т. Ф.: Часам бяруць інтэрвію розныя каналы, але каб зацікаўлена прасоўваць сучаснае мастацтва праз СМІ, — такога няма. Быў, напрыклад, нядаўна рэпартаж на тэлеканале «Мир», дзе журналісты канстатавалі, што малдаўскае сучаснае мастацтва туліцца на гарышчах, у гаражах, г. зн. афіцыйна незапатрабаванае. Хаця нашыя мастакі часта выстаўляюцца на Захадзе, нас там ведаюць, але на мясцовым узроўні ніхто не падтрымлівае гэтыя ініцыятывы. Дапамагае інтэрнэт, у тым ліку й сацыяльныя сеткі, празь якія можна кантактаваць, бачыць, што адбываецца навокал.

— Але вы існуеце як супольнасьць альбо самі па сабе?

Т. Ф.: Калі ўзьнікае агульны праект, — то як супольнасьць. А так, хутчэй, кожны сам па сабе шукае выйсце.

— Твой праект «Artploshadka» — спроба стварыць такую супольнасьць?

Т. Ф.: Хутчэй, гэтая пляцоўка выконвае інфармацыйную функцыю. Напрыклад, я бачу, што гледачоў на выставах становіцца больш, завязваюцца сяброўскія стасункі з журналістамі, якія знаходзяць мяне праз «Artploshadka». Нядаўна ў мяне бралі інтэрвію пра малдаўскую сучасную фатаграфію для эўрапейскага часопісу «ArtGuideEast». Для мяне гэта спосаб распавесьці пра тое, што сучаснае мастацтва ў нас ёсьць, толькі мала хто ведае й піша пра гэта. У нас няма арт-крытыкаў і падрыхтаваных журналістаў, якія маглі б адэкватна пісаць пра сучаснае мастацтва. У асноўным 10–15 чалавек мастакоў, 2–3 куратары — і ўсё.

— Твой юзэрпік у скайпе — гэта малюнак з выказваньнем: «Artist without Pavilion» («Мастак без павільёну»)...

Т. Ф.: Так, гэта мая праца, зробленая адмыслова для мінулай Вэнэцыянскай біенале. Тады з прадстаўленьнем Малдовы здарыўся скандал. Афіцыйна нашая дзяржава ня ўдзельнічала ў біенале. Але наш Мінкульт дазволіў нейкім малавядомым мастакам прадстаўляць краіну. Мастакі самі прафінансавалі свой удзел, выстаўлялі свае працы ў розных месцах, але — як прадстаўнікі ад Малдовы. Іхныя працы абсалютна не адпавядалі разуменьню сучаснага мастацтва. І ў нашага Цэнтру сучаснага мастацтва паўстала ідэя адрэфлексаваць гэта. Куратар Штэфан Русу распрацаваў праект, які быў прадстаўлены на адкрыцьці Вэнэцыянскай біенале. У межах гэтага праекту я зрабіла цішоткі з такім надпісам. У гэтай гульні словаў можна было ўгледзець як «мастак без павільёну», так і «павільён без мастака».

— Ты ўжо адзначала, што па-за межамі Малдовы вашыя мастакі актыўна выстаўляюцца. Напрыклад, твая праца была паказаная ў межах апошняй Бэрлінскай біенале.

Т. Ф.: Я прысутнічала там, хутчэй, умоўна. Іншы мастак рабіў вялікі фотапраект і прасіў аўтараў з розных краінаў сьвету даслаць фатаграфіі, зьвязаныя з пратэставым сацыяльным рухам. Так мае здымкі трапілі ў гэты вялікі куратарскі праект.

— Якія праекты для цябе сапраўды зьяўляюцца значнымі й паваротнымі?

——> —> —>

ARTIST WITHOUT PAVILION

Тацяна Фёдарава, «Я не туалетная папера», пэрформанс / Прага, 2012
Tatiana Fiodorova, «I am not toilet paper», performance / Prague, 2012

Т. Ф.: Для мяне вельмі важныя працы, зьвязаныя з творчаю спадчынай майго бацькі. Я працую ня толькі з дыгітальнымі формамі, але і з архівам. Бацька пакінуў мне шмат сваіх працаў: жывапіс, графіку, дызайн. Тады іх называлі не дызайнэрамі, а праекціроўшчыкамі ці інжынэрамі. Бацька распрацоўваў вонкавую рэкляму, розныя прапагандысцкія білборды. Гэта вельмі цікавы фактурны матэрыял. Але бацька быў невядомым, не запатрабаваным у СССР мастаком, ня стаў сябрам Саюзу мастакоў, хоць і марыў пра гэта. Мне даўно хацелася паказаць ягоныя працы шырокай аўдыторыі. Спачатку я зрабіла відэапрацу «Восень у маім садзе», зьвязаную з маімі ўспамінамі пра бацьку. А ўжо ў больш грунтоўную відэаінсталяцыю «Сад» я ўлучыла й архіўныя матэрыялы. Потым на падставе гэтых матэрыялаў нарадзілася кніга. Мне было важна ня проста праілюстраваць яе працамі бацькі, але ўлучыць тэксты з афіцыйных крыніцаў пра савецкі рэалізм: што павінен быў рабіць мастак дзеля таго, каб быць запатрабаваным. Кантрапунктам я ўзяла інтэрвію ў сучасных малдаўскіх мастакоў, якія былі тады ў Саюзе. Мне было важна выявіць супярэчнасьці, якія ўзьнікалі ў іх з сыстэмай. Усё гэта добра пераплятаецца з працамі майго бацькі й найбольш поўна раскрывае праблематыку савецкага мастака як тыпу. Мне было важна вызначыць сацыяльныя дачыненьні мастака з савецкім грамадзтвам. Праект называўся «Ў пошуках сацыяльнага цела савецкага мастака». Гэтая кніга сталася паўнавартасным арт-аб'ектам і выглядала як тэчка. Я знайшла ў бацькі альбом «Анатомія чалавека. Дапаможнік для мастакоў», дзе былі акадэмічныя табліцы й малюнкі расейскіх аўтараў, зымітавала гэты альбом, улучыла рэпрадукцыі працаў бацькі вялікага памеру, саму кнігу, а таксама бацькавы фатаграфіі. Ён яшчэ быў аматарам-фатографам. Атрымалася такое агульнае ўяўленьне пра тую эпоху. У савецкія часы існавала выдавецтва «Савецкі мастак», сваю кнігу я пазначыла прыдуманым мною выдавецтвам «Невядомы мастак». Стварыла я таксама анлайн-музэй невядомага мастака (http://unknownartist-museum.wordpress.com). Для мяне гэта адна са знакавых рэчаў, якія я зрабіла за апошні час і лічу сапраўды важнымі.

— Якія тэмы цікавяць цябе як мастачку?

Т. Ф.: Я працую пераважна з тэмамі сучаснасьці. Тэма савецкага мінулага паўстала выпадкова, дзякуючы бацьку. А ў асноўным я дасьледую праблемы малдаўскага грамадзтва, гастарбайтэрства. Напрыклад, «чаўнаковая» тэма, якая нарадзілася ў 2004 годзе. Для мяне клятчастая торба ёсьць пэўным бэкграўндам усёй постсавецкай прасторы. Мне падалося цікавым разьмяшчаць фатаграфіі эстэтычна вытрыманых малдаўскіх пэйзажаў на «чаўнаковым» фоне. Узьнікае эстэтычная супярэчнасьць: шэры бэкграўнд і маляўнічыя пэйзажы. І гэта тая супярэчнасьць, у якой мы жывем: краіна цудоўная, прыгожая, а дабрабыту няма, большасьць людзей зьяжджае. У 2008 годзе выйшаў мой дакумэнтальны фільм «Дзяржава-фантом» пра людзей, якія пакідаюць краіну. Многія зараз афармляюць грамадзянства Румыніі альбо атрымліваюць расейскія пашпарты. Калі палічыць, колькі нашых людзей зьмянілі грамадзянства, і зрабіць прагнозы на 10–15 гадоў наперад, то ўзьнікае праблема фантомнасьці самой дзяржавы, якая проста ня будзе існаваць.

Яшчэ адна праблема, якая ў апошні час мяне хвалюе, — немагчымасьць выезду за мяжу. Не заўсёды нашым грамадзянам даюць візу, шмат каму адмаўляюць незалежна ад таго, колькі грошай на рахунку ці якая арганізацыя запрасіла. Мне таксама аднойчы адмовілі: не далі візу ў Англію.

— Сёньня існуе меркаваньне, што сучаснае мастацтва, з аднаго боку, зьвяртаецца да праблем грамадзтва, становіцца ўсё больш сацыяльна арыентаваным. Але зь іншага — тая мова, на якой яно зьвяртаецца да публікі, ёй незразумелая. Такім чынам, мастацтва страчвае сувязь з простымі гледачамі й цікавіць толькі людзей, якія ім займаюцца — куратараў, мастакоў, крытыкаў.

Т. Ф.: Так, ёсьць праекты, зробленыя, магчыма, моваю, не заўсёды зразумелай непадрыхтаванаму гледачу. Але што тычыцца маіх апошніх працаў, мне здаецца, яны вельмі адкрытыя.

Апошні мой важны праект зьвязаны з пратэставым рухам. Туды ўвайшлі дзьве гісторыі. Першая — дакумэнтальны фільм «Далоні», які распавядае пра пратэст сям'і Працюк, інвалідаў са слабым зрокам, якія каля трох месяцаў жылі са сваімі дзецьмі ў намёце насупраць Дому ўраду ў цэнтры Кішынёву. Гэтых людзей незаконна выселілі зь іхнага дому, і ім проста не было дзе жыць. Я сабрала відэаматэрыял пра тое, як яны страйкавалі, якія ў іх узаемадачыненьні ў сям'і, як яны ўспрымаюць горад, як размаўлялі з ахоўнікамі, — усё гэта вельмі супярэчліва. Цешыць толькі тое, што скончылася гэтая гісторыя шчасьліва: ім далі кватэру. А другая гісторыя да гэтага часу працягваецца. Чалавек пабудаваў насупраць Дому ўраду жытло са скрынак, дошак і жыў у ім два гады. Цяпер яго перасялілі на адну вуліцу вышэй. Калі абралі прэзыдэнта (да гэтага два гады ў нас яго не было), кардонны дом гэтага чалавека зруйнавалі, таму ён быў вымушаны перабрацца вышэй. Ён інвалід, удзельнічаў у прыднястроўскім канфлікце, у яго была невялікая хата, якую зьнесьлі, а новай не далі. Так ён застаўся без жытла. Па ягонай справе практычна нічога не вырашаецца, і я працягваю гэтую гісторыю дакумэнтаваць.

Такім чынам, я хачу паказаць людзей, якія, умоўна кажучы, маюць фізычныя парушэньні, але яны знаходзяць у сабе сілы пратэставаць. А мы з нармальнай псыхікай і фізычнымі дадзенымі ня можам аб'яднацца, каб абараняць свае правы ў сваёй краіне.

— Такім чынам, ты бачыш, што твае праекты не абстрактныя, але ёсьць рэальным інструмэнтам для зьмены сацыяльнага ляндшафту?

Т. Ф.: Я думаю — так. Шкада, што ў Малдове пакуль гэтыя працы можа ўбачыць толькі вузкае кола людзей. Таму пра *рэальны інструмэнт* гаварыць яшчэ рана.

ARTIST WITHOUT PAVILION

АПЫТАНКА АПЫТАНКА АПЫТАНКА АПЫТАНКА АПЫТАНКА

Лена Прэнц,
куратарка, жыве ў Бэрліне

Месцаў, якія застаюцца для мяне важнымі, у Менску становіцца ўсё менш і менш. Верхні горад пасьля рэканструкцыі нагадвае кітайскую копію Верхняга гораду. Забудова былой Паркавай магістралі, у якой была свая лёгіка, вытрыманая ў эстэтычных канцэпцыях сацыялістычнага мадэрнізму, ушчыльняецца й страчвае свой сылюэт. Мадэрнісцкі рэстаран «Заслаўе» на Менскім моры — калі казаць пра адну вось з цэнтру на паўночны захад — развальваецца. Цікава, ці існуе цяпер генэральны плян разьвіцьця ўсяго гораду? Або зараз кожны інвэстар з салідным капіталам і сувязямі можа будаваць дзе заўгодна й што заўгодна, ня ўлічваючы папярэднюю (гістарычную) забудову й тыя структуры, якія ўжо існуюць? Вось і атрымліваецца, што ў Менску прыемна прайсьціся па тых кварталах, якія не захапіла хваля ўпрыгожвальніцтва й дыснэйлэндызму.

Андрэй Логінаў, «Марсіянская місія», фатаграфія, сумесна зь Леа Вукеліцам, 2004
Andrej Lohinau, «Mars Mission», photography, in collaboration with Leo Vukelic, 2004

2013
№24

СЭМ'ЮЭЛ БЭКЕТ / ВАЦЛАЎ ГАВЭЛ

Пераклаў Віталь Воранаў

У лісьце да Сэм'юэля Бэкета ў красавіку 1983 году, праз шэсьць тыдняў пасьля свайго вызваленьня, чэскі драматург Вацлаў Гавэл пісаў: «…шок, якога я дазнаў падчас майго знаходжаньня ў турме, калі на адным з чатырох дазволеных на годаднагадзінных спатканьняў мая жонка ў прысутнасьці някемлівага назіральніка паведаміла мне, што ў Авіньёне адбылася вечарына салідарнасьці са мною, а таксама што вы з гэтай нагоды напісалі й упершыню публічна прадставілі п'есу «Катастрофа». Яшчэ доўгі час майго знаходжаньня ў турме мяне не пакідалі вялікая радасьць і ўсхваляванасьць, што дапамагло мне выжыць пасярод навакольнага бруду й ганьбы».

Апынуўшыся на волі, Вацлаў Гавэл напісаў падобны кароткі дзеятвор «Промах» у якасьці адказу на п'есу, прысьвечаную яму Сэм'юэлам Бэкетам. Калі прэм'ера «Катастрофы» адбылася на тэатральным фэстывалі ў Авіньёне ў 1982 годзе, то абедзьве п'есы ўпершыню прэзэнтаваліся ў стакгольмскім Стадстэатры 29 лістапада 1983 году, у межах вечарыны салідарнасьці з Гаўлам і ягонымі паплечнікамі з Хартыі 77 — руху абароны правоў чалавека ў Чэхаславаччыне.

Сэм'юэл Бэкет
Катастрофа

Вацлаву Гаўлу

Рэжысэр (Р)
Ягоная асыстэнтка (А)
Пратаганіст (П)
Люк, адказны за сьвятло, за кулісамі (Л)

Рэпэтыцыя. Апошнія дапрацоўкі фінальнай сцэны. Пустая сцэна. А і Л толькі што ўключылі асьвятленьне. Р адно толькі прыйшоў.

Р сядзіць у крэсьле перад сцэнай, леваруч да публікі. Футравае паліто. Адпаведная вязаная шапка. Век і выгляд неістотныя.

А стаіць каля яго. Белы халат. На галаве нічога. За вухам аловак. Век і выгляд неістотныя.

П стаіць пасярод сцэны, на чорным кубе вышынёй 45 сантымэтраў 72 мілімэтры. Чорны капялюш, з шырокімі палямі. Чорны халат да костачак. Басанож. Галава нахіленая. Рукі ў кішэнях. Век і выгляд неістотныя.

Р і А разглядаюць П. Працяглая паўза.

А *(урэшце)*: Табе падабаецца, як ён выглядае?
Р: Так сабе. *(Паўза.)* Навошта пастамэнт?
А: Каб аркестар бачыў ногі.

Паўза.

Р: Навошта капялюш?
А: Каб засланіць твар.

Паўза.

Р: Навошта халат?
А: Каб усё было чорнае.

Паўза.

Р: Што ў яго спадыспаду? *(А набліжаецца да П.)* Скажы ты мне.

А спыняецца.

А: Піжама.
Р: Колер?
А: Попел.

Р вымае цыгару.

Р: Запалі. *(А вяртаецца, дае прыкурыць цыгару, стаіць нерухома. Р курыць.)* Як выглядае чэрап?
А: Ты ж яго бачыў.
Р: Забыўся. *(А набліжаецца да П.)* Скажы ты мне.

А спыняецца.

А: Пляшывы. Некалькі касмылёў.
Р: Колер?
А: Попел.

Паўза.

Р: Чаму рукі ў кішэнях?
А: Каб чорнае было ўсё.
Р: Ня трэба.
А: Запісваю. *(Вымае нататнік, бярэ аловак і запісвае.)* Рукі навідавоку.

Яна хавае нататнік і аловак.

Р: Як яны выглядаюць? *(А ў разгубленасьці. Раздражнёна.)* Рукі, як яны выглядаюць?
А: Ты ж іх бачыў.
Р: Забыўся.
А: Фіброз.
Р: Падобныя да клюшняў?
А: Апроч іншага.
Р: Як дзьве клюшні?
А: Калі ня сьцісьне кулакі.
Р: Нельга.
А: Запісваю. *(Вымае нататнік, бярэ аловак і запісвае.)* Рукі разьняволеныя.

Яна хавае нататнік і аловак.

Р: Запалі. *(А вяртаецца, дае прыкурыць цыгару, стаіць нерухома. Р курыць.)* Добра. Давай паглядзім. *(А ў разгубленасьці. Раздражнёна.)* Давай. Разьвяжы халат. *(Пазірае на свой часамер.)* Хутчэй, у мяне паседжаньне.

А набліжаецца да П, здымае халат. П бязьдзейна падпарадкоўваецца. А адступаецца, з халатам на руцэ. П у старой шэрай піжаме, галава нахіленая, кулакі сьціснутыя. Паўза.

А: Табе больш падабаецца без? *(Паўза.)* Ён дрыжыць.
Р: Ня вельмі. Капялюш.

А набліжаецца, здымае капялюш, адыходзіцца, з капелюшом у руцэ. Паўза.

А: Як табе гэтае цемя?
Р: Трэба было б пабяліць.
А: Запісваю. *(Вымае нататнік, бярэ аловак і запісвае.)* Пабяліць цемя.

Яна хавае нататнік і аловак.

Р: Рукі. *(А ў разгубленасьці. Раздражнёна.)* Кулакі. Давай. *(А набліжаецца, расьціскае кулакі, адыходзіцца.)* І пабяліць.
А: Запісваю. *(Вымае нататнік, бярэ аловак і запісвае.)* Пабяліць рукі.

Яна хавае нататнік і аловак. Яны разглядаюць П.

Р *(урэшце)*: Штосьці ня так. *(Зьбянтэжана.)* Што ня так?
А *(нясьмела)*: А што калі б мы... калі б мы... разам?
Р: Паспрабаваць, я думаю, можна. *(А набліжаецца, крыжуе далоні, адыходзіцца.)* Вышэй. *(А набліжаецца, падымае складзеныя далоні вышэй, на ўзроўні жывата, адыходзіцца.)* Яшчэ. *(А набліжаецца, падымае складзеныя далоні вышэй, на ўзроўні грудзей.)* Стоп! *(А адыходзіцца.)* Так лепш. Пачынае атрымлівацца. Запалі.

А вяртаецца, ізноў дае прыкурыць цыгару, стаіць нерухома. Р курыць. Яны разглядаюць П.

А: Ён дрыжыць.
Р: Далібог, праўда.

Паўза.

А *(нясьмела)*: А як наконт маленечкай... маленечкай.. затычкі?

Р: Крый Божа! Што за любоў да ўдакладненьня! Забіць усе кропкі над і! Маленечкую затычку! Крый Божа!

А: Ты ўпэўнены, што ён нічога ня крыкне?

Р: Ані гу-гу. *(Глядзіць на часамер.)* Час паглядзець на гэта вачыма публікі.

Р выходзіць. Больш яго не відаць. А ссоўваецца ў крэсьле, не пасьпявае сесьці, як тут жа падскоквае, вымае анучку, старанна праціраe сьпінку й седала крэсла, выкідае анучку, ізноў сядае. Паўза.

Р *(чуваць голас, жаласьліва)*: Ня бачу пальцаў. *(Раздражнёна.)* Сяджу ў партэры, у першым радзе й ня бачу пальцаў.

А *(устае)*: Запісваю. *(Вымае нататнік, бярэ аловак і запісвае.)* Падняць пастамэнт.

Р: Відаць рысы твару.

А: Запісваю.

Вымае нататнік, бярэ аловак, але нічога не запісвае.

Р: Далоў галаву. *(А ў разгубленасьці. Раздражнёна.)* Давай. Далоў галаву. *(А хавае нататнік і аловак, набліжаецца да П, яшчэ больш нахіляе ягоную галаву, адыходзіцца.)* Яшчэ трошку. *(А набліжаецца, яшчэ больш нахіляе ягоную галаву.)* Стоп! *(А адыходзіцца.)* Добра. Пачынае атрымлівацца. *(Паўза.)* Дадаць яшчэ трохі аголенасьці.

А: Запісваю.

Яна вымае нататнік, рукою цягнецца па аловак.

Р: Давай, давай! *(А хавае нататнік, набліжаецца да П, спыняецца й стаіць у нерашучасьці.)* Агалі шыю. *(А расшпільвае верхнія гузікі, расхінае крысьсё, адыходзіцца.)* Ногі. Лыткі. *(А набліжаецца, падкасвае адну калашыну па калена, адыходзіцца.)* Другая. *(А таксама падкасвае другую калашыну, адыходзіцца.)* Вышэй. За калена. *(А набліжаецца, падкасвае калашыны за калені, адыходзіцца.)* І пабяліць.

А: Запісваю. *(Вымае нататнік, бярэ аловак і запісвае.)* Пабяліць цела.

Р: Пачынае атрымлівацца. Люк на месцы?

А *(кліча)*: Люк! *(Паўза. Гучней.)* Люк!

Л *(чуваць аддалены голас)*: Чую. *(Паўза. Бліжэй.)* Што ізноў?

А *(да Р)*: Люк на месцы.

Р: Зацямніць сцэну.

Л: Што?

(А пераводзіць загад у тэхнічныя тэрміны. Зацямненьне агульнага сьвятла. Асьвятляецца толькі П. А ў цені.)

Р: Толькі галава.

Л: Што?

(А пераводзіць загад у тэхнічныя тэрміны. Зацямненьне цела П. Асьвятляецца толькі галава. Працяглая паўза.)

Р: Выдатна.

Паўза.

А *(нясьмела)*: А як наконт таго... таго каб... на хвілінку... падняць галаву... паказаць твар... усяго на хвілінку?

Р: Крый Божа! Што яшчэ? Падняць галаву! Што ты сабе думаеш? Што мы, у Патагоніі? Падняць галаву! Крый Божа! *(Паўза.)* Добра. Вось яна, нашая катастрофа. У кішэні. Яшчэ раз, і я пабег.

А *(Люку)*: Яшчэ раз, і ён пабег.

Уключаецца асьвятленьне цела П. Паўза. Уключаецца агульнае асьвятленьне.

Р: Стоп! *(Паўза.)* І... Раз! *(Зацямненьне агульнага сьвятла. Паўза. Зацямненьне цела П. Асьвятляецца толькі галава. Працяглая паўза.)* Цудоўна! Ён кіне іх на калені. Я ўжо гэта чую.

Паўза. Адлеглы ўсплёск апляддысмэнтаў. П падымае галаву, глядзіць у бок публікі. Апляддысмэнты ціхнуць, заміраюць.

Працяглая паўза.

Зацямненьне твару.

***

Відэазапіс пастаноўкі дзеятвору «Катастрофа» даступны на YOUTUBE пад назвай «Beckett on Film — Catastrophe»

Сэм'юэл Бэкет
Samuel Beckett

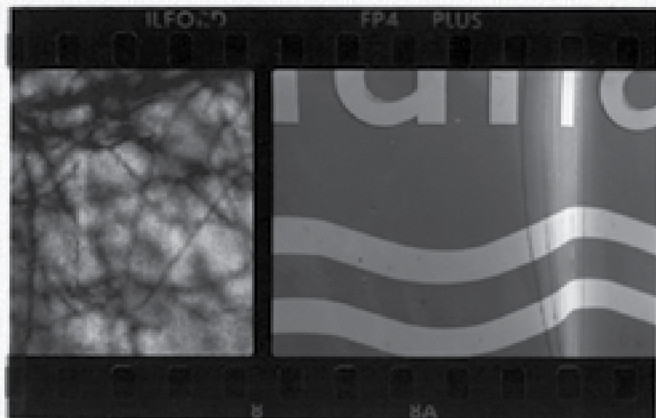
Вацлаў Гавэл
Промах

Ксібой
Кінг
Першы вязень
Другі вязень
Трэці вязень

Калі падымаецца заслона, на левым баку сцэны бачныя дзьверы, у якіх, стоўпіўшыся, стаяць Першы, Другі й Трэці вязьні, сьпераду стаіць Кінг. Усе налыса паголеныя, у кожнага ёсьць татуіроўкі — найболей у Кінга, апранутыя ў турэмныя робы, упяліўшыся глядзяць на Ксібоя. На правым баку сцэны адна на другой стаяць тры жалезныя койкі, на найвышэйшай зь іх сядзіць Ксібой, таксама паголены налыса й у турэмнай робе, але без татуіровак. Ксібой навічок і трохі спалохана пазірае на кучку, якая стаіць у дзьвярах. Доўгае, напружанае маўчаньне.

Кінг: *(да Ксібоя)* Кажуць, ты быў закурыў пасьля пад'ёму?
Кароткая паўза.
Першы вязень: *(да Ксібоя)* Закурыў, я бачыў...
Кінг: *(да Другога вязьня)* Гэта праўда?
Другі вязень: Вядома...
Кінг: *(да Ксібоя)* Ты ня ведаеш, калі мы выходзім на сьняданак?
Кароткая паўза.
Першы вязень: *(да Кінга)* Усё ён добра ведае, дзесяць хвілін пасьля пад'ёму.
Кінг: *(да Другога вязьня)* Ведае?
Другі вязень: Вядома, ведае! Усім новенькім пра гэта кажуць...
Кінг: *(да Ксібоя)* Тады паслухай, дружа! Паміж пад'ёмам і сьнуданкам у нас дзесяць хвілін. За гэты час мы мусім усе апрануцца, хто хоча — можа памыцца або пасцаць, мы нікому не забараняем, на гэта ў кожнага ёсьць права, а хто хоча — можа пачаць слаць ложак, каб пасьля адзін другому не замінаць. Тады адразу адчыняем вокны, каб, пакуль мы сьнедаем, выветрыць тут усё, што за ноч набзьдзелі. Такія тут звычаі, так тут заведзена, так тут спрадвеку было. Ну а потым кожны бярэ сваю шлёмку, шапку й чакае на выйсьце. А калі заравуць, каб выходзіць, усе мусяць імгненна выскачыць з камэры й выстраіцца ў рад. Калі імгненна ня выскачым, нас заганяць назад, і тады чакаем на новую каманду, каб выходзіць. Таму ні ў якім выпадку не дазволена, каб тут нехта круціўся, шушкаўся, спазьняўся, шукаў сваю шлёмку або шапку ці вазіўся тут зь піпкай — а астатнім пасьля каб надавалі за гэта па срацы. Ясна? З-за аднаго мы ж ня будзем вяртацца, а тады ізноў чакаць чаргі. Зразумела? А хто ня хоча гэтага разумець, таго хутка навучым!
Першы вязень: *(да Ксібоя)* Кожны гэта разумее й кожны гэтага трымаецца...
Другі вязень: *(да Ксібоя)* А калі нейкі струк думае, што яму на гэта насраць, дык другі раз ён так не падумае.
Кінг: *(да Ксібоя)* Паміж пад'ёмам і сьнеданьнем працы хапае. Часу на рознае гаўно нямашака. Тым болей на смаленьне. Гэтак у нас не заведзена. Пасьля сьнеданьня, гэта іншая справа, кожны можа сабе закурыць, калі мае што, тады часу на гэта хапае, і нікому тое не замінае. Але перад сьнеданьнем тут ня курым. Так у гэтай камэры было заўжды, і так тут застанецца. Тых дваццаць хвілін да таго, пакуль вернемся са сьнеданьня, кожны можа вытрымаць. Гэта не праблема ні для кога. *(Да другога вязьня)* Праўда?
Другі вязень: Вядома...
Першы вязень: *(да Ксібоя)* Усе вытрымаем...
Кінг: (да Ксібоя) Адным словам, перад сьнеданьнем тут ня кураць.
Першы вязень: *(да Ксібоя)* Тым болей, што ў гэты час тут ветрыцца...
Кінг: *(да Ксібоя)* І гэта таксама. Галоўнае, што ў гэты час тут людзі, якія гэтага смуроду адразу пасьля пад'ёму на дух не пераносяць. Гэта ім непрыемна, ім гэта недаспадобы, гэта затручвае ім лёгкія, яны сабе гэтага не жадаюць. І маюць на гэта права. Зразумела?
Ксібой маўчыць і толькі няўцямна ўскідвае плячыма.
Другі вязень: *(раве на Ксібоя)* Чуеш, што табе кажа?
Ксібой маўчыць і толькі няўцямна ўскідвае плячыма.
Другі вязень: Каго пасьля пад'ёму ўбачым зь піпкай, той атрымае па мордзе!
Кінг: *(да Ксібоя)* Што робяць у іншых камэрах, гэта іхная праблема, але ў нашай пасьля пабудкі ніхто ня курыць. Гэта абавязвае кожнага, а асабліва новенькіх. Вось што я табе, дружа, хацеў сказаць. І не кажу гэта толькі за сябе, але за ўсіх. *(Да Другога вязьня)* Так ці не?
Другі вязень: Вядома...
Першы вязень: *(да Ксібоя)* Гэта скажа табе кожны...
Кінг: *(да Ксібоя)* Усе гэтае тваё ранішняе курэньне заўважылі, і ўсе пасьля пра гэта гаварылі. Наконт гэтага шмат было сказана. А я ім кажу: ён новенькі, яшчэ ня ведае. Тады гаворка спынілася. На сёньня табе пашанцавала, але цяпер памятай, што яшчэ ніколі такога не было, каб нам тут нейкі смоўж уводзіў свае статуты. Тут такога ніколі ня будзе...
Першы вязень: *(да Ксібоя)* Колькі я ўжо тут, яшчэ ніхто не наважыўся курыць перад сьнеданьнем...
Кінг: *(да Ксібоя)* Сёньняшнюю піпку табе даруем, але гэта быў апошні раз. Зразумела?
Ксібой няўцямна ўскідвае плячыма.
Другі вязень: *(раве на Ксібоя)* Чаго лыпаеш вачыма, гніда! Кінг табе задаў пытаньне!
Паўза.
Кінг: *(да Ксібоя)* Як бачыш, сёньня табе за гэта нічога ня будзе. Але цяпер ты ўжо ведаеш — і мусіш дастасавацца!
Працяглая паўза.
Кінг: Вось, а калі мы ўжо пачалі, дык вось яшчэ што. З заўтрашняга будзеш сьцяліць ложак, як усе. Калі іншыя ўмеюць, ты таксама дасі рады. Тут нікому ня трэба, каб праз нейкага скурвысына мы кожны дзень трацілі ачко. Праз гэта пасьля церпіць уся хата. І мы ня будзем атрымліваць па шыі толькі таму, што нейкі новы гаўнюк ня ўмее сабе пасласць. Калі гэтага не зразумееш і заўтра ня будзеш рабіць гэта, як усе астатнія, то цэлы вечар давядзецца вучыцца сьцяліць...
Другі вязень: *(да Ксібоя)* Разьвернем табе ложак разоў дзесяць...
Кінг: *(да Ксібоя)* Коўдра павінна быць на два сантыметры ад кожнага краю, край прасьціны акуратна складзены на даўжыню двух пальцаў і гэтак далей. Хлопцы табе ўжо пакажуць...
Першы вязень: *(да Ксібоя)* Бяру гэта на сябе...
Кінг: *(да Ксібоя)* Зразумеў?
Паўза.
Кінг: *(да Ксібоя)* Кожны з гэтым звыкся, звыкнесься й ты! Ясна?
Паўза.
Другі вязень: *(да Ксібоя)* Круты ці што?
Кінг: *(да Ксібоя)* Ракавіну раніцай выцер?
Паўза.
Кінг: Цэлы тыдзень будзеш прыбіраць і адказваць за парадак! А калі думаеш, што дастаткова махнуць шчоткай па падлозе й будзе рыхтык, дык ты памыляесься. Пад ложкамі трэба памыць, асабліва ў кутах каля сьцяны — там зь ліхтарыкам зазіраюць вертухаі, пыл выціраць трэба ўсюды, ракавіну трэба памыць, выцерці, каб блішчэла, — тое самае з парашай. Сёньня было жахліва. Табе пашанцавала, што не прыйшоў ніводзін вертухай. Інакш ужо атрымаў бы ў каршэнь. Але ўвечары, перад абходам я скантралюю гэта асабіста. Нас тут хапае, усе мы роўныя, і ніякіх выключэньняў нікому ня будзе. Асабліва нейкім засранцам, якія смаліць цыбук закураны яшчэ на свабодзе!
Другі вязень: *(раве на Ксібоя)* Злазь, курва матар, калі з табой гаворыць Кінг!
Ксібой працягвае сядзець на сваім ложку й працягвае няўцямна ўсьміхацца. Напружанае маўчаньне. Другі вязень хоча ўзьлезьці да Ксібоя й сьцягнуць яго долу, але Кінг яго затрымлівае.
Кінг: *(да Другога вязьня)* Пачакай! *(Паўза. Да Ксібоя)* Ну дык слухай, дзяцюк! Калі ты думаеш, што будзеш тут у свой першы дзень рабіць, што табе захочацца, ці то корчыць зь сябе кінга, дык на гэтай хаце ты доўга не працягнеш! Таму раю сур'ёзна над гэтым задумацца! Такіх, як ты, мы ўжо бачылі, можаш не сумнявацца!
Паўза.
Першы вязень: *(да Ксібоя)* Ну і казёл!
Кінг: *(да Ксібоя)* Злазь з гэтай койкі далоў!
Паўза, Ксібой ня рухаецца.
Другі вязень: *(раве на Ксібоя)* Аглух?
Паўза, Ксібой ня рухаецца.
Кінг: *(да Ксібоя)* Ну дык слухай, малец, мне не падабаецца, калі хтосьці робіць зь мяне барана! Але я так лёгка ня дамся!
Першы вязень: *(да Ксібоя)* Тут жа зьлезь далоў і папрасі ў Кінга прабачэньня!
Паўза, Ксібой ня рухаецца й толькі няўцямна ўсьміхаецца.
Другі вязень: *(раве на Ксібоя)* Ты, пядрыла засранае!
Другі вязень падбягае да ложкаў, за нагу сьцягвае Ксібоя далоў. Ксібой падае на падлогу, Другі вязень б'е яго нагою, вяртаецца й становіцца поруч з Кінгам. Ксібой памалу падымаецца й няўцямна пазірае на прысутных. Працяглая паўза.
Трэці вязень: *(ціха)* Хлопцы...
Паўза, усе глядзяць на Ксібоя.
Кінг: *(не паварочваючыся да Трэцяга вязьня)* Што такое?
Паўза, усе глядзяць на Ксібоя.
Трэці вязень: *(ціха)* Дык гэта ж нейкі нярускі, здаецца...
Усе пытальна глядзяць на Кінга, напружанае маўчаньне.
Кінг: *(праз момант, ціха)* І ў гэтым яго промах...
Кінг злавесна ідзе ў бок Ксібоя. Першы, Другі й Трэці вязьні павольна ідуць за ім, разам атачваюць Ксібоя й набліжаюцца да яго, усё бліжэй і бліжэй. Заслона.

Канец дзеі.



Уладзімер Парфянок, «Недакладныя факты зь месца падзеяў», таблё зь дзевяці танаваных фотаздымкаў
Uladzimir Parfianok, «Unreliable Facts From The Spot Of Events», composition of 9 toned photographs

АЎТСАЙД

Падпісана ў друк 15.02.2013. Фармат 70х100 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны.
Ум. друк. арк. 12,5. Ул.-выд. арк. 12,55. Наклад 250 ас. Замова № 2269.

Выдавец І.П.«Логвінаў». ЛИ 02330/0494468 ад 8.04.2009.
Пр-т Незалежнасці 19-5, г. Мінск, 220050

Друк ТДА «НоваПрынт». ЛП 02330/0552786 ад 25.02.2009.
Вул. Геалагічная 59-4-10, г. Мінск, 220047